

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**Ressignificação da memória social brasileira em
Portugal: indícios e reflexões a partir da exposição
[Co]Habitar na Casa da América Latina de Lisboa**

PATRICIA TANY POSCH

Tese orientada pela Prof.^a Doutora Maria Teresa Barbieri de Ataíde Malafaia e coorientada pela Prof.^a Doutora Myrian Sepúlveda dos Santos, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Cultura e Comunicação.

2017

PATRICIA TANY POSCH

**RESSIGNIFICAÇÃO DA MEMÓRIA SOCIOCULTURAL
BRASILEIRA EM PORTUGAL:**

indícios e reflexões a partir da exposição *[Co]Habitat*
na Casa da América Latina de Lisboa

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa como requisito para a obtenção do grau de mestre em Cultura e Comunicação.

Orientadora: Professora Doutora Maria Teresa Barbieri de Ataíde Malafaia.
Coorientadora: Professora Doutora Myrian Sepúlveda dos Santos.

Lisboa
2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Lucas por existir, dando-me força e transbordando-me do amor incondicional que me fez (e faz) superar as adversidades, bem como a sua compreensão em forma de inocência nos momentos em que estive ausente. Aos meus pais, Frederico e Maria Rita, por terem acreditado nos meus sonhos junto comigo e apoiarem-me sem titubear. À minha irmã, Aline, pela lealdade, preocupação e pelas palavras de sabedoria que chegaram sempre nos momentos mais oportunos. Aos meus amigos do Brasil e de outras partes do mundo, pela compreensão e apoio inequívocos.

À minha orientadora, Professora Doutora Maria Teresa Barbieri de Ataíde Malafaia, por haver aceitado orientar-me, pela confiança e todos os ensinamentos transmitidos ao longo dos últimos meses. À minha coorientadora, Professora Doutora Myrian Sepúlveda dos Santos, pela confiança e partilha do seu conhecimento. Vossos ensinamentos serão levados comigo para sempre.

Aos docentes dos seminários que cursei no mestrado em Cultura e Comunicação da Universidade de Lisboa, nomeadamente Professor Doutor Manuel Frias Martins, Professora Doutora Maria Teresa Barbieri de Ataíde Malafaia, Professora Doutora Ana Luísa Soares, Professora Doutora Clotilde Almeida e Professora Doutora Ana Paula Laborinho. Aos colegas do mestrado, companheiros de jornada, pelo apoio nos momentos de dúvida, pelas conversas, incentivos e por compartilharem comigo suas experiências, com as quais aprendi tanto.

À Filomena Serra, Giulia Lamoni e Margarida Brito Alves, curadoras da exposição *[Co]Habitar*, pela disponibilidade e paciência. À artista Andrea Brandão, com quem aprendi tanto, pela disponibilidade e pela energia partilhada no momento do nosso encontro. Agradeço ainda ao António Silva, então programador cultural da Casa da América Latina de Lisboa, por haver me recebido e se colocado disponível para responder prontamente minhas dúvidas, bem como partilhar comigo materiais relevantes para a pesquisa.

*Uns, com os olhos postos no passado,
Vêem o que não vêem; outros, fitos
Os mesmos olhos no futuro, vêem
O que não pode ver-se.*

*Porque tão longe ir pôr o que está perto —
A segurança nossa? Este é o dia,
Esta é a hora, este o momento, isto
É quem somos, e é tudo.*

*Perene flui a interminável hora
Que nos confessa nulos. No mesmo hausto
Em que vivemos, morreremos. Colhe
O dia, porque és ele.*

Fernando Pessoa em *Odes de Ricardo Reis* (1946)

RESUMO

Desde fins do século XIX e ao longo do século XX, os caminhos para a construção da identidade nacional brasileira apontaram para vários sentidos, culminando na consolidação de um verdadeiro repositório de símbolos nacionais que pudessem representar aquela sociedade. Entendendo-se que a memória social é uma componente estratégica nesse processo, tanto em nível local quanto global, bem como os equipamentos culturais, que passam a ter um papel fundamental na construção de ideias. Utilizando-se da revisão de literatura científica, visitas ao objeto de estudo - uma delas guiada - e entrevista às curadoras e à uma das artistas que participam da exposição, buscou-se identificar como as obras de Lia Chaia e Andrea Brandão em *[Co]Habitat* refletem, reforçam ou ressignificam a memória social brasileira que tem sido moldada junto aos processos de construção da identidade nacional. A partir da identificação de diversos pontos de encontro entre os distintos momentos históricos que inflexionaram no processo de construção da identidade brasileira e seu reflexo na produções artísticas das artistas patentes na exposição em questão, foi possível concluir que não só uma ideia de Brasil de outrora se perpetua em um campo subjetivo que inspirou as artistas, mas também a emergência de novas narrativas que têm na problematização social e o questionamento da supremacia cultural Ocidental o seu ponto mais forte.

Palavras-chave: Identidade cultural. Memória social. Representação. Espaços culturais. Brasil.

ABSTRACT

Since the end of the 19th century and throughout the 20th century, the paths to the construction of the Brazilian national identity pointed to several social and cultural directions, culminating in the consolidation of a repository of national symbols that could represent that society, understanding that social memory is a strategic component in this process, both locally and globally, as well as cultural equipments such as museums and art galleries, which have a fundamental role in shaping a subjective field of ideas about societies. A review of the scientific literature, as well as visits to the exhibition *[Co]Habitar* - one of them guided - and an interview with the curators and one of the artists participating in the exhibition, sought to identify how the works of contemporary art of Lia Chaia and Andrea Brandão featured in the exhibition reflect, reinforce or resignify the Brazilian social memory that has been shaped along the processes of construction of the country's national identity. From the identification of several points of encounter between the different historical moments that influenced the process of construction of the Brazilian national identity and its reflection in the artistic productions of the artists exposed in the exhibition that is the focus of this study, it was possible to conclude that not only a past idea of Brazil perpetuates in the subjective field that inspired artists, but also the emergence of new narratives that have in the social problematization and the questioning of the Western cultural supremacy their strongest point.

Keywords: Cultural identity. Social memory. Representation. Cultural spaces. Brazil.

LISTA DE ABREVIATURAS

AI	Atos Institucionais
CAL	Casa da América Latina
CCB	Fundação Centro Cultural de Belém
CNAI	Centro Nacional de Apoio o Imigrante
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
Funarte	Fundação Nacional de Artes
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
INCE	Instituto Nacional de Cinema
INE	Instituto Nacional de Estatística
INL	Instituto Nacional do Livro
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
MAAT	Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia
MNE	Museu Nacional de Etnologia
PAC	Plano de Ação Cultural
PORDATA	Base de Dados Portugal Contemporâneo
PRONAC	Programa Nacional de Apoio à Cultura
SEF	Serviço de Estrangeiros e Fronteiras
SID	Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural
SPHAN	Serviço Nacional de Patrimônio Cultural
UUCLA	União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
1.1 Justificativa do tema.....	11
1.2 Objeto de estudo.....	14
1.3 Objetivo de pesquisa	14
1.4 Referencial teórico	14
1.5 Metodologia	20
1.6 Normatização.....	21
2 MEMÓRIA E SOCIEDADE	22
2.1 O que é a memória?	22
2.2 A memória coletiva.....	26
2.3 Conclusões	33
3 IDENTIDADES CULTURAIS	35
3.1 O que é a cultura?	35
3.2 A identidade na pós-modernidade	37
3.3 Conclusões	40
4 BRASIL: UMA CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA.....	43
4.1 A questão da raça em fins do século XIX	44
4.2 Em busca da unidade nacional	48
4.3 Por uma consciência independente	53
4.4 A cultura brasileira durante a ditadura militar	56
4.5 Enfim, a democracia	59
4.6 Luiz Inácio Lula da Silva: diversidade e regionalismo	62
4.7 Desafios para o século XXI.....	64
4.8 Conclusões	69
5 [CO]HABITAR E SUAS MEMÓRIAS	71
5.1 Conclusões	86
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	90
ANEXOS	99
ANEXO A – Impresso de inauguração da Casa das Galeotas	99
ANEXO B – Folheto de divulgação da exposição [Co]Habitar	101
ANEXO C – Folha de sala 1 da exposição [Co]Habitar	102
ANEXO D – Folha de sala 2 da exposição [Co]Habitar	104
ANEXO E – Visão geral da exposição [Co]Habitar.....	106

ANEXO F – 9 Pinturas (2015), de Lia Chaia.....	109
ANEXO G – Fauna (2006-2016), de Lia Chaia.....	110
ANEXO H – Folhagem (2012), de Lia Chaia.....	111
ANEXO I – Para GB (2015), de Lia Chaia.....	112
ANEXO J – Quadrada (2013), de Lia Chaia.....	113
ANEXO K – Saída de Emergência (2016), de Lia Chaia.....	114
ANEXO L – Vilha Minhocão (2015), de Lia Chaia.....	115
ANEXO M – Índiceo (2016), de Andrea Brandão.....	116
ANEXO N – Lastro (2016), de Andrea Brandão.....	117
ANEXO O – Maré (2016), de Andrea Brandão.....	118
ANEXO P – Oãçircsni (2016), de Andrea Brandão.....	119
ANEXO Q – Ornamentus (plantas naturalis e sacus plasticus) (2014-2016), de Andrea Brandão.....	120
ANEXO R – Rasa (2016), de Andrea Brandão.....	121
ANEXO S – Trópico (2016), de Andrea Brandão.....	122
ANEXO T – Roteiro de entrevista com Margarida Brito Alves e Giulia Lamoni.....	123
ANEXO U – Roteiro de entrevista com Andrea Brandão.....	124
ANEXO V – Transcrição de áudio da visita guiada à exposição [Co]Habitat.....	125
ANEXO W – Transcrição de áudio da entrevista com Margarida Brito Alves e Giulia Lamoni.....	133
ANEXO X – Transcrição de áudio da entrevista com Andrea Brandão.....	145

1 INTRODUÇÃO

Os projetos nacionalistas na América Latina, que avançaram na direção da construção das identidades nacionais, despertaram o indivíduo latino-americano para a construção e articulação do seu “eu”, impulsionando aquelas sociedades para a reflexão da sua história e sua memória (HALL, 1997, p. 28). Nesses movimentos, a cultura foi considerada uma componente estratégica para a gestão pública e um tópico essencial a ser desenvolvido com o objetivo de construir as identidades coletivas nacionais (BARBOSA; BEIRED, 2010), uma forma de fazer frente à imagem de “comunidade sem obra” (VECCHI, 2015, p. 70) que é característica dos países que possuem um passado colonial. Forjar uma identidade cultural nacional passou a ser, portanto, um meio pelo qual as nações garantiam sua “voz interlocutória” (BHABHA, 2007, p. 25) no mundo, deslocando-se de uma posição onde o indivíduo é “duplamente marginalizado, sempre deslocado para outro lugar que não aquele onde se possa ou de onde possa falar” (HALL, 1997, p. 25) para aquela em que é sujeito dotado de autonomia na construção da narrativa de sua própria história.

No Brasil, embora as primeiras intervenções públicas em prol da construção de uma ideia de identidade cultural a nível nacional tenham começado a proliferar com maior força na década de 1930, os processos de construção de uma identidade brasileira à parte da herança portuguesa remetem ao processo de Independência do Brasil, em 1822. Alguns anos antes, em 1818, o Museu Nacional já havia sido fundado por D. João VI seguindo os moldes dos museus europeus de ciência natural da época, com o intuito de ordenar, civilizar e disciplinar grandes setores da educação (SANTOS, M. S., 2004), ideal que foi sustentado ao longo do período imperial no país e o século XX. Nessa longa jornada, o que vem a ser a identidade brasileira caminhou em vários sentidos, oscilando entre a visão de seus idealizadores que, inicialmente, priorizavam a classificação dos aspectos naturais da nação para, nas décadas seguinte, desenvolver-se como um verdadeiro repositório de símbolos e signos nacionais que pudessem representar aquela sociedade.

Contudo, foi na década de 1930, no governo de Getúlio Vargas, que começaram a surgir as primeiras intervenções públicas com viés nacionalista associadas à uma ideia populista, tornando-se esta uma atividade política de

prioridade no país (SANTOS, M.S., 2013) e que estava orientada para a institucionalização da cultura. Sendo assim, foram criadas várias secretarias e organismos governamentais voltados para a preservação e valorização da cultura, a exemplo da fundação do Serviço Nacional de Patrimônio Cultural (Sphan), do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) e o Instituto Nacional do Livro (INL) (CALABRE, 2013). Já na década de 1950, com o fortalecimento da indústria cultural e dos investimentos privados em toda a América Latina (CALABRE, 2013), esse movimento de institucionalização se estendeu para os outros países latino-americanos, caracterizando uma época de intensa intervenção e incentivo público à cultura que tem seu ápice na criação de museus, monumentos e demais equipamentos culturais públicos.

Sendo as identidades um produto da construção e reconstrução do imaginário coletivo, é importante observar que elas são constituídas socialmente e não podem ser compreendidas como definições imunes à passagem do tempo e às mudanças advindas desse processo. Como observou Hall (1996, p. 3, tradução nossa), sobretudo no final dos tempos modernos, as identidades passam a estar cada vez mais “fragmentadas e fraturadas”, “complexas” (WEEKS, 1990, p. 88, tradução nossa)^{1,2} e suscetíveis à influência de múltiplos discursos e narrativas construídos e compartilhados local e globalmente. Neste sentido, a memória social é um dos aspectos sociais que é trabalhado na construção das identidades culturais. A partir da investigação acerca dos processos de construção dessa memória, desvelam-se contextos históricos e relações de poder que vão sendo perpetuadas por meio de práticas e representações culturais e sociais. No caso brasileiro, o afã em se construir uma identidade nacional impulsionou processos de construção da memória social brasileira que privilegiaram determinados grupos sociais e, assim, talharam uma suposta constituição cultural equilibrada. Um bom exemplo disso é a forma pela qual a memória da escravidão foi tratada³. Com a virada do século XIX para o século XX e os primeiros ares modernistas invadindo a

¹ fragmented and fractured

² complex

³ O exemplo da escravidão e dos negros em território brasileiro é aqui citado como forma de elucidar os questionamentos possíveis aos processos de construção de uma identidade nacional que englobe a diversidade e as variáveis que influenciam a construção de uma ideia de Brasil. Este último sempre será, nas palavras de Hermano Vianna, “um Brasil postiço que tapa o Brasil autêntico” (VIANNA, 2002, p. 28). Para saber mais sobre a memória social da escravatura no Brasil, ver Vianna (2002) e Schwarc (1993).

atmosfera brasileira, a negligência em relação a memória da escravidão se alastrou nas classes de elite da sociedade brasileira, que se referiam à escravidão como “coisa de um passado muito distante” (GOMES; PAIXÃO, 2010, p. 47), um passado “a ser derrotado, distante, velho e quase nunca alcançado pela memória” (GOMES; PAIXÃO, 2010, p. 47), na tentativa de dissociar a memória social das intensas lutas abolicionistas do novo ideal de nação. Não é surpresa, portanto, que a memória do escravo tenha começado a habitar uma espécie de hiato na história da sociedade brasileira, caracterizando a figura do descendente africano como aquela que transita em um imaginário tão deficitário quanto embaçado. É em conjunturas como essa, nas quais as memórias passam a conviver em conflito, nas quais se intensifica a construção de uma concepção identitária que acaba por provocar uma fissura profunda na história do país, na qual toda uma cultura, sua história e sua memória passam a ser reduzidos a discursos e mitos de um “passado inventado” (GOMES; PAIXÃO, 2010, p. 49) e reconstruído a partir de uma teia de significados que, por vezes, escapa até mesmo à compreensão daqueles são os protagonistas ou descendentes daquela história.

Portanto, ainda que, a nível nacional, sejam estabelecidas diretrizes políticas que possam dar conta da diversidade cultural brasileira, o crescente intercâmbio simbólico entre as culturas brasileiras, tanto no Brasil quanto em território estrangeiro, virá a acrescentar novas nuances ao imaginário sobre aquela sociedade, assumindo, assim, novas características e tonalidades a partir da ressignificação da ideia daquela sociedade sobre a identidade brasileira e o que é ser brasileiro(a).

1.1 Justificativa do tema

Portugal foi, nas últimas décadas, o destino de uma série de fluxos de emigração brasileira. Se, na década de 1970, o número de brasileiros legalmente estabelecidos no país “pouco ultrapassava a marca dos três milhares” (GÓIS et al., 2009, p. 116), em 2015, a comunidade brasileira já era a mais expressiva no país, onde um total de 82.590 cidadãos brasileiros viviam legalmente e representavam 21,2% dos 43,5% migrantes provenientes de países de língua oficial portuguesa (SERVIÇO DE ESTRANGEIROS E FRONTEIRAS, 2016). Diante desse contexto e

além das questões identitárias que florescem nos emigrados e naqueles que encontram-se em condição diaspórica – uma vez que a nacionalidade dos migrantes é uma característica que interfere diretamente em sua integração no país de destino, justamente porque ainda há uma associação do migrante como pertencendo ao seu país de origem (SARDINHA, 2009) - a diversidade social e cultural dos brasileiros que emigraram para Portugal suscitou novas possibilidades no olhar português sobre a cultura brasileira. À identidade do Brasil que é formada a partir por discursos midiáticos e pela crescente circulação de produtos culturais brasileiros no país (LISBOA, W. T., 2008, p. 31), sobretudo as telenovelas e a música popular brasileira, é acrescida uma camada subjetiva advinda do contato direto dos portugueses com aquela cultura e que tem os espaços das cidades como palco. Isso porque a presença do outro nas cidades portuguesas faz com esses locais se tornem o que Pratt (1997) chamou de zonas de contato, definidas como:

[...] espaços sociais onde as culturas se encontram, colidem e se agarram umas nas outras, frequentemente em contextos de grande assimetria nas relações de poder, como o colonialismo, escravidão, ou suas consequências, por serem vivenciadas em muitas partes do mundo hoje em dia. (PRATT, 1999, p. 7, tradução nossa)

O ideal de que se estabeleça uma única narrativa da memória social brasileira é contraposto, assim, por uma autonomia interpretativa que extrapola a intencionalidade política e ganha forma no cotidiano por meio da interação e das práticas culturais. Neste contexto, o estudo da identidade brasileira a partir dos distintos processos de construção e reconstrução da memória social daquele país na sociedade portuguesa contemporânea é de grande relevância. Por meio do entendimento da teia de significados que vão sendo tecidos nas representações do Brasil em Portugal, é possível desvendar relações de poder e influência entre os dois países, que carregam consigo um complexo contexto histórico em comum. Tendo esse panorama como pano de fundo, a escolha de uma exposição de arte contemporânea enquanto objeto de estudo das questões supracitadas é justificada pela relevância de os espaços culturais onde se instalam serem instituições que têm um papel fundamental na manutenção do imaginário social e dos sistemas simbólicos em vigência. Isso porque tais espaços, assim como os museus, são estimados não apenas por serem onde as subjetividades e objetividades se

encontram, mas também por catalisarem o ganho de consciência histórica por parte dos indivíduos que ali transitam, por meio da institucionalização cultural constantemente atravessada por interesses políticos e culturais. Como bem observado por Misztal (2003), mais do que espaços de cultura e preservação, os museus e os espaços culturais são também instituições que constroem memória (MISZTAL, 2003) a partir da exposição direta de todo um universo simbólico que é experienciado pelo visitante através da língua, dos símbolos, eventos e contexto cultural de um local (MISZTAL, 2003). Não obstante, o contributo e o papel dos espaços culturais na manutenção das identidades culturais em um mundo cada vez mais multicultural e volátil é tão complexo quanto multifacetado, uma vez que podem ser considerados verdadeiros “argumentos espaciais sobre o mundo que denotam” (FYFE, 2011, p. 35, tradução nossa), além de construírem “um ponto de vista que é endereçado por sujeitos” (FYFE, 2011, p. 35, tradução nossa). O estudo dessa complexidade tem-se intensificado nas últimas décadas, período em que é possível constatar uma convergência crescente entre os estudos das ciências sociais e as investigações nas quais os museus e os centros culturais são o foco principal. Já no início do século XX, os sociólogos dedicaram-se a estudos que circunscreviam os espaços culturais enquanto locus da construção do saber e do exercício de poder, a exemplo dos estudos sobre o impacto que as migrações, as mobilidades sociais, a formação dos Estados-Nação e a globalização tinham sobre as identidades culturais e na forma com que elas eram representadas naqueles espaços. (FYFE, 2011, p. 34).

É, portanto, no diálogo e na interação das obras ou das coleções e o público que a memória social é evidenciada como um caminho de reconstrução do passado no presente (CRANE, 2009). Sendo assim, a investigação de como as exposições de arte interferem na representação e na percepção das culturas tem valor fundamental na compreensão da cultura e do espaço onde se expõe enquanto um espaço de construção, reforço, representação ou ressignificação da memória social das culturas ali representadas. A partir do entendimento de que as esferas de exercício do poder extrapolam os meios econômicos e físicos, partindo também para âmbitos culturais e simbólicos (LIDCHI, 2003), entender as relações simbióticas entre artistas que, de alguma forma, se relacionam com uma identidade nacional forjada ao longo da história torna-se uma questão que tem

fulcral relevância no desvelamento das dinâmicas políticas mundiais, colocando em questão o lugar do Brasil em um mundo cada vez mais globalizado, multicultural e conectado.

1.2 Objeto de estudo

O objeto de estudo escolhido para a realização da presente pesquisa consiste nas obras da artista brasileira Lia Chaia e da artista portuguesa Andrea Brandão na exposição *[Co]Habitar*, que esteve patente de fins de outubro de 2016 a janeiro de 2017 na Casa da América Latina, em Lisboa. As obras ocuparam o foyer, a sala de exposição e o pátio externo da instituição, fazendo-se acompanhar de uma programação paralela de performances e conferências (Anexo B). A exposição marcou a inauguração da nova sede da instituição, que passou a partilhar o espaço da Casa das Galeotas, uma emblemática construção portuguesa do século XVIII recentemente restaurada localizada na freguesia de Belém, com a União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA).

1.3 Objetivo de pesquisa

O objetivo principal da pesquisa é investigar como as obras de arte contemporânea das artistas escolhidas refletem esterótipos e memórias coletivas inerentes à construção da identidade nacional brasileira. Ressalta-se que este estudo não tem como objetivo a análise de estratégias de exibição utilizadas pelo espaço cultural em questão, privilegiando-se, ao invés disso, o olhar das Ciências Sociais sobre o escopo da exposição e as obras de arte ali contempladas.

1.4 Referencial teórico

Por se entender que não é possível compreender as principais teorias sociais acerca da memória sem perceber os estudos adjacentes que influenciaram os sociólogos a desenvolvê-las, a revisão de literatura sobre o tema foi ampliada para contemplar um breve histórico sobre as principais teorias em desenvolvimento no campo da psicologia. Os apontamentos de Alan Baddeley foram os principais norteadores deste resgate, não só por Baddeley ser

considerado uma das principais referências no tema⁴, mas também por apresentar o tema de forma clara de modo a estimular a interdisciplinaridade no estudo da memória humana. Dentre os pesquisadores referenciados por Baddeley, Frederic Bartlett foi escolhido para ser abordado com maior profundidade por ser um dos primeiros estudiosos a considerar a componente cultural nos processos mentais associados à memória. Bartlett demonstrava particular interesse por contextos multiculturais e utilizava, em suas pesquisas, materiais carregados de simbolismo cultural, como contos populares e mitos, para investigar a lembrança e o esquecimento.

O fato de Bartlett ter ido buscar o apoio das Ciências Sociais para o desenvolvimento de suas pesquisas mostra que, já naquela altura, a memória era um tema que começava a intrigar acadêmicos de outras disciplinas. Uma das referências de Bartlett foi o sociólogo Maurice Halbwachs, que será adotado como ponto de partida da revisão de literatura presente neste trabalho a respeito da memória e sua relação com o meio social. A escolha de Halbwachs (1990, p. 53) para o início desta reflexão dá-se pelo fato de que o principal contributo de sua teoria para o desenvolvimento do campo de estudo foi, justamente, estabelecer uma relação entre os grupos sociais e a memória que chamou de “coletiva”. Não por acaso, sua teoria é considerada por muitos investigadores da área, como Barbara Misztal, como aquela que integra o grupo das teorias mais relevantes⁵ sobre os estudos relacionados à lembrança e o esquecimento. Professora emérita na Universidade de Leicester, Misztal desenvolve pesquisas na área da teoria da sociologia e sociologia política e foi responsável por escrever o volume dedicado à memória social na série *Theorizing Society*, editada por Larry Ray, sendo, portanto, reconhecida como uma especialista no tema. A autora, ao reconhecer em Halbwachs o principal contributo de influência durkheimiana ao estudo da memória em uma perspectiva social, evidencia que, mesmo após mais de meio século desde o lançamento do livro póstumo⁶ que reúne os apontamentos de Halbwachs sobre a memória coletiva, sua teoria ainda é considerada fundamental para que se

⁴ No prefácio de *Human Memory: Theory and Practice* (1990), Baddeley compartilha com seus leitores a conquista que seu livro de apontamentos sobre a memória, *Psychology of Memory* (1976) obteve a classificação de *Citation Classic* pela revista *Current Contents*.

⁵ Além de Halbwachs, Misztal (2003) destaca Eric Hobsbawm e Terence Ranger e seus estudos sobre a invenção da tradição, Michel Foucault e sua concepção da memória enquanto prática discursiva e autores como Barry Schwartz na defesa da memória enquanto negociação social.

⁶ *La mémoire collective* (1950), publicado em Paris pela *Les Presses Universitaires de France*.

possa traçar qualquer debate sobre a memória social.

Não obstante, a discussão sobre a memória coletiva progrediu de forma significativa desde a teoria de Halbwachs de modo a poder abarcar outros questionamentos advindos, sobretudo, do reconhecimento dos impactos que a industrialização, a globalização e a formação das sociedades modernas tiveram em diferentes culturas. Reconhecendo que não é possível falar sobre o tema o qual este trabalho se propõe sem remeter a tais problemáticas, bem como buscando adaptar a discussão aqui presente aos tópicos que serão trabalhados ao longo da pesquisa, outros dois autores foram incluídos na revisão da literatura sobre a memória coletiva. Um deles é Pierre Nora, cuja obra marca uma mudança epistemológica na forma com que história e memória eram associadas, encontrando-se aí também a relevância em abordá-lo no capítulo. Ao afirmar que tanto uma como outra são produtos de processos construtivos que envolvem várias esferas da sociedade e a ênfase que dá ao que chamou de “lugares de memória” (NORA, 1989, p. 11, tradução nossa)⁷, o autor inaugura a possibilidade de interpretar a memória coletiva não como algo constituído, mas sim com um aspecto flutuante. Esse aspecto também pode ser encontrado esmiuçado na obra do austríaco Michael Pollak, que contempla apontamentos que contrapõem diretamente a visão de Halbwachs ao fincar argumentos teóricos que justificam a caracterização da memória coletiva como um processo de construção que envolve dinâmicas de poder que lhe são indissociáveis. O autor parte do pressuposto de que o tempo, o espaço e a identidade dos indivíduos são, igualmente, construções sociais, evidenciando as relações de poder político e cultural. Assim, abordando os processos de construção da memória coletiva como o resultado do exercício e a manutenção de uma configuração social que privilegia determinados grupos culturais em detrimento de outros, Pollak evidencia o caráter social dinâmico e fragmentado da memória, o que incide diretamente nas construções identitárias na pós-modernidade⁸.

Como perceber-se-á, ao longo do capítulo de revisão teórica da literatura sobre a memória em seu aspecto social, as matizes funcionalista e estruturalista da teoria social se fazem presentes na base das principais ideias teóricas dos

⁷ lieux de mémoires

⁸ Há controvérsias no uso do termo, pois pode tanto caracterizar as consequências da modernidade quanto um novo período que é conceituado independente da modernidade em si (GIDDENS, 1991). Neste trabalho, será adotado o primeiro ponto de vista.

autores os quais se optou por trabalhar. Ainda assim, embora este seja um ponto de suscita questionamentos de ordem teórica, optou-se por evidenciar autores cujo contributo pudessem acrescentar à construção do argumento que justifica esta pesquisa, isentando-se de um debate sociológico disciplinar que pudesse enviesar a reflexão aqui proposta para outras temáticas que, embora pertinentes de serem observadas e estressadas, não fazem parte do escopo deste trabalho. Além disso, considerou-se de grande relevância a busca por referências que fossem além do funcionalismo que Halbwachs, uma referência insuprível na literatura sobre a memória coletiva, herdou de Émile Durkheim, haja visto que uma sociedade “estável”⁹ onde haja “ordem social justa”¹⁰ (ROYCE, 1999, p. 56, tradução nossa), como a que Durkheim vislumbrava, é passível de inúmeras críticas diante dos desafios que a pós-modernidade impõe às sociedades e culturas, como fica claro na descrição de Strauss (1999) do funcionalismo durkheimiano:

[...] o funcionalismo enfatizava a sociedade enquanto sistema, admitia o equilíbrio e, para muitos críticos de então e posteriores, parecia acentuar excessivamente um mundo estático, a custa de atacar frontalmente o problema da mudança social, bem como de pressupor uma relativa homogeneidade das sociedades mais do que de perceber heterogeneidade conflituosa das nações. (STRAUSS, 1999, p. 23)

A esse propósito, a maleabilidade social e a assunção de que a ordem social opera segundo contextos políticos, econômicos e culturais, é a tônica que guia a escolha dos autores referenciados no segundo capítulo da pesquisa. Foi preciso, contudo, uma revisão do próprio conceito de cultura que pudesse embasar a ideia dos autores apresentados. Essa necessidade segue a teoria de Birgit Neumann e Ansgar Nünning, que apontam a existência dos conceitos viajantes, dinâmicos, utilizados nas Ciências Sociais e Humanas e que devem ser circunscritos em qualquer investigação que se venha a fazer nesses campos. Sendo assim, partiu-se do resgate da evolução antropológica do conceito feita por Roque Laraia em seu livro *Cultura: um conceito antropológico* (2009), sobretudo a ideia inicial de cultura que é contemporânea ao próprio início da Antropologia enquanto disciplina. A percepção do diálogo que a concepção de cultura tem com as mudanças sociais observadas nas sociedades ao longo do tempo, aspecto

⁹ stable

¹⁰ just social order

evidente na obra de Laraia, é também refletida no argumento de Raymond Williams, sendo essa sua principal contribuição para o capítulo. Por fim, foi possível conceituar uma ideia de cultura que engloba as especificidades sociais e que acompanha toda esta pesquisa.

Feita a caracterização do que se entende por cultura, o capítulo segue por focar nas problemáticas sociais e culturais que surgem a partir da concepção de um sujeito pós-moderno. De modo que a modernidade é assumida como um grande vetor de mudança na história das civilizações, considerou-se imprescindível explicitar o sentido de modernidade adotado na pesquisa, ciente de que existem diversas correntes acadêmicas que colidem na caracterização do termo e na definição do seu significado. A direção não consensual dessas correntes é evidenciada na década de 1980, quando Jürgen Habermas faz uma intervenção intitulada *Modernity - an Unfinished Project* (1980) e defende dois argumentos que caracterizam toda a sua obra: de que a modernidade é um projeto e não um período histórico; e de que, contrariando algumas das principais correntes acadêmicas da época, a modernidade ainda não é um projeto finalizado. (FINLAYSON, 2005). Embora controversa para a altura, a visão de Habermas permitiu que um largo espectro de teorias sociais e humanas pudesse ser desenvolvido partindo-se do pressuposto de que algumas características da modernidade podem se fazer presentes em períodos não lineares da história, ou mesmo de que muito do que se considerava um efeito da modernidade é, ao invés disso, uma consequência da modernidade em si mesma. Essa visão é fulcral no desvelamento das problemáticas que circundam questões sociais e culturais na América Latina, sendo, portanto, o ponto de partida para a reflexão proposta no segundo capítulo desta pesquisa.

Assumido o sentido de modernidade, foi preciso afunilar o campo de estudo para discorrer sobre a concepção de identidade cultural, que é o tópico principal do capítulo. Considerou-se necessário, primeiramente, refletir sobre o próprio desenvolvimento do conceito, entendendo que, ainda nesse resgate, alguns pontos de reflexão pertinentes surgiriam. Muitos destes pontos surgem já na obra de Anthony Giddens e na relação que o autor faz entre a modernidade, a pós-modernidade e as identidades culturais. Giddens é uma referência essencial no assunto e é citado por muitos autores, sendo sua obra de grande relevância para

que se possa refletir sobre alguns aspectos da modernidade. Além disso, o autor fornece um contributo na compreensão histórica do desenvolvimento das sociedades e, conseqüentemente, na concepção de um sujeito autocentrado para o sujeito contextual e dialógico que Stuart Hall observa nas sociedades pós-modernas.

Tanto Habermas quanto Giddens fornecem o pano de fundo conceitual adequado para a compreensão das ideias de Hall, autor que é amplamente abordado no capítulo. A modernidade e a pós-modernidade representam, para Hall, uma fissura incontornável que leva ao questionamento de uma ordem social global, o que repercutiu na própria concepção do que é a identidade de um indivíduo. Em resposta, Hall aponta para três concepções possíveis do sujeito moderno, sendo a última delas a de um sujeito pós-moderno, a qual evidencia o caráter político das identidades culturais e sua indissociável relação com o contexto social e cultural em que se configuram. Indo além, o autor discorre sobre a construção das identidades nacionais como uma resposta à esta fragmentação, questionando até que ponto tais identidades são capazes de ser, verdadeiramente, representativas das sociedades com as quais se relacionam. Torna-se evidente, portanto, que a visão do autor é tanto pertinente quanto fecunda para a investigação das dinâmicas de poder que fazem parte da tônica desta pesquisa.

Os apontamentos de Hall sobre as identidades nacionais sumariza as consequências e o impacto que o surgimento da formação social do Estado-nação, que é fruto da própria modernidade (GIDDENS, 2002), provocou nas culturas e na organização cultural do mundo. Reconhecendo essa conexão e sendo este um tópico de grande relevância para o tema desta pesquisa, tornou-se imperativo seguir o estudo com uma retrospectiva do processo de construção da identidade nacional brasileira. O desenvolvimento do capítulo teve como premissa principal investigar “o que faz o Brasil, Brasil” (DAMATTA, 1986, p. 7), citando o questionamento de DaMatta (1986), autor que já reconhecia ser aquele país uma espécie de “entidade viva” (DAMATTA, 1986, p. 8) a qual “se soma e se alarga para o futuro e para o passado, num movimento próprio que se chama História” (DAMATTA, 1986, p. 8), onde “a visão oficial contradiz a voz, a visão do povo” (DAMATTA, 1986, p. 8). As observações do autor revelam que, em qualquer estudo sobre a construção da identidade nacional brasileira e a memória social

que a acompanha, a reflexão não é aquela no sentido de compreender quem é o sujeito brasileiro, mas sim como ele foi sendo construído ao longo da história. É, justamente, nas oscilações da intencionalidade política e as práticas intervencionistas que a identidade brasileira vai sendo construída e negociada. Para responder a essa questão, foi preciso que o capítulo contemplasse três vertentes essenciais na história da cultura no Brasil: a formação e consolidação do Estado-Nação, o desenvolvimento de políticas culturais e as teorias das Ciências Sociais que foram sendo desenvolvidas com o objetivo de interpretar a sociedade brasileira. A obra de Renato Ortiz, em especial o livro *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* (2012), é a referência basilar do capítulo e foi usado de modo a nortear a leitura de outros autores específicos. No tema das políticas culturais, foram estudados os escritos de Lia Calabre e Myrian Sepúlveda dos Santos, duas referências incontornáveis no tema. As autoras foram citadas, sobretudo, para explicitar a evolução das políticas culturais brasileiras que tiveram grande influência nos processos de construção da identidade nacional. Como se perceberá, esse é um caminho longo que já existia no período imperial e também nas últimas décadas, nas quais foi possível observar a intervenção pública a enfatizar linhas de ação que privilegiaram o diverso em detrimento de uma imagem de nação culturalmente homogênea (SANTOS, M. S., 2013, p. 216).

Por fim, no capítulo de análise do objeto de estudo, foram adotados tanto autores referência no campo dos estudos de museus e espaços culturais quanto aqueles que pudessem fornecer contributo na compreensão e justificativa dos argumentos levantados. Recorreu-se, portanto, a nomes como Susan Crane quando a linha discursiva versava sobre memória e espaços culturais e Joan Gibbons para filtrar o debate às exposições de arte contemporânea. Cabe mencionar que as próprias curadoras da exposição e a artista Andrea Brandão foram usadas como referências, pois foram entrevistadas para a realização deste trabalho.

1.5 Metodologia

Os métodos utilizados na pesquisa foram a revisão de literatura científica e visitas de observação ao objeto de estudo, nomeadamente a exposição *[Co]Habitat*, na Casa da América Latina. Também foram feitas pesquisas

qualitativas, sendo uma delas uma entrevista semi-estruturada com as curadoras Margarida Brito Alves e Giulia Lamoni, e outra entrevista semi-estruturada com a artista Andrea Brandão.

1.6 Normatização

Este trabalho segue normas brasileiras da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) para a formatação de trabalhos acadêmicos, nomeadamente: NBR 1724 - Informação e documentação - Trabalhos Acadêmicos; NBR 6028 - Informação e documentação - Resumo; NBR 10520 - Informação e documentação - Citações em documentos; NBR 6023 - Informação e documentação - Referências; NBR 6024 - Informação e documentação - Numeração progressiva das seções de um documento escrito.

As referidas normas podem ser adquiridas para consulta no catálogo online da ABNT: <http://www.abnt.org.br/normalizacao/abnt-catalogo>.

2 MEMÓRIA E SOCIEDADE

2.1 O que é a memória?

Desde tempos remotos, muitos os pensadores se debruçaram sobre a questão da memória enquanto processo mental imaginativo. Os filósofos, a exemplo de Aristóteles, recorrentemente teciam suas teorias a respeito do funcionamento da memória humana. Suas abordagens limitavam-se, contudo, a questões como o tempo e o espaço. Não obstante, o legado de tais teorias possibilitaram a compreensão de que muitos são os caminhos que podem ser trilhados para que se possa investigar o que é a memória. Sendo assim, esses apontamentos sobre o tema foram apropriados por outras disciplinas enquanto conclusões basilares para a continuidade no estudo da memória, sobretudo por redefinirem o papel do sujeito que recorda e questionarem a ideia de que o tempo é caracterizado por eventos encadeados. (SANTOS, M. S., 2012). A partir de então, foram muitos os estudiosos instigados pelo tema em suas várias possibilidades. Dentre eles estão Edmund Husserl, Marcel Proust e Sigmund Freud, que, assim como outros filósofos modernos, escreviam com frequência sobre a memória subjetiva associada às peculiaridades individuais e às lembranças pessoais. (BENNETT; GROSSBERG; MORRIS, 2005). Em Émile Durkheim, a teorização da memória começa a contemplar questões sociais e a, gradualmente, se consolidar enquanto campo de investigação.

Embora a memória seja objeto de estudo recorrente nas investigações das Ciências Sociais, foi no campo da psicologia que a memória começou a ser estudada com maior dedicação. Entre as décadas de 1930 e 1960, surgiram diversas linhas de estudo que buscavam mapear o funcionamento da memória humana a partir de várias correntes de pensamento distintas. Até então, o estudo científico sobre a memória humana denotava para ideia de que este era um processo mental indissociável daqueles relacionados à aprendizagem comportamental e linguística. Esse é um dos motivos pelos quais teóricos como Baddeley (2009) apontam os experimentos científicos com ratos em laboratórios, que objetivavam compreender o processo de aprendizagem em seres humanos, como as primeiras tentativas, ainda que incipientes, de explicar o funcionamento da memória humana. Enquanto o psicólogo norte-americano Clark Hull seguia pela

linha behaviorista ao tentar provar o comportamento de ratos e humanos por meio de equações, a exemplo de Isaac Newton (HULL, 1943), Edward Tolman apostava na abordagem cognitiva para tentar provar que representações internas eram formadas a partir da experiência exploradora. Ainda que o propósito ambicioso de Hull e Tolman em se estabelecerem grandes teorias sobre o funcionamento da memória humana aparentasse estar cada vez mais distante de ser alcançado, as conclusões às quais chegaram tanto provocaram uma grande mudança no modo como a memória era compreendida quanto abriram precedentes para que outras distintas linhas de investigação sobre o tema ganhassem força. Já na década de 1930, antes mesmo de Hull e Tolman interromperem suas pesquisas¹, é possível observar a pujança de distintas linhas de estudo da memória no campo da psicologia a nível mundial. Enquanto o behaviorismo avançava nos Estados Unidos, os estudos da psicologia da Gestalt se alastravam pela Alemanha e pela Europa, tendo sido, posteriormente, levados para a América do Norte por europeus emigrados como George Mandler e Ender Tulving. (BADDELEY, 2009).

Dentre os vários estudiosos que contribuíram para a proliferação de novas abordagens no estudo da memória, a abordagem behaviorista do acadêmico alemão Hermann Ebbinghaus é, inequivocamente, apontada como aquela que inaugura um novo olhar sobre o estudo da memória no campo da psicologia. Ebbinghaus dedicou-se ao estudo de “processos mentais elevados” (BADDELEY, 1990, p. 1, tradução nossa)², dentre os quais a capacidade de armazenar, recordar e esquecer informações. Particularmente interessado no funcionamento da memória humana, desenvolveu experiências de estímulo e resposta com materiais linguísticos, sobretudo palavras e sílabas aleatórias. (MCGEOCH, 1952). Ainda que o estudo de Ebbinghaus não tenha fornecido respostas às várias questões que suscitou e que, até então, eram desconhecidas ou encontravam-se dissociadas da memória humana (BADDELEY, 1990), reconhece-se que seu estudo teve grande relevância e apreço no meio acadêmico. Ao optar pela objetividade em seus experimentos, Ebbinghaus conseguiu provar que o método experimental era um caminho possível para a investigação dos processos mentais

¹ Conforme descreve Baddeley (2009), Hull e Tolman se viram forçados a interromperem suas pesquisas a partir do reconhecimento de que a aprendizagem e a memória implicavam representações construídas para além de associações simples, nas quais suas investigações estavam focadas.

² higher mental processes

de aprendizagem e de funcionamento da memória humana, o que não se cogitava até então. (BADDELEY, 1990, 2009)

Embora as distintas correntes teóricas que circunscreviam a memória apontassem para o reconhecimento de outros possíveis *modus operandi* da mente humana no armazenamento e lembrança de fatos vividos pelos indivíduos, a relação entre o meio social e cultural e a memória só começa a aparecer de forma mais evidente nos estudos de Frederic Bartlett. Considerado um dos percursores da psicologia cognitiva e um nome incontornável na história da psicologia experimental inglesa, Bartlett deu início aos seus estudos de investigação da percepção e memória humana na Universidade de Cambridge, em 1914, tendo sido iniciado por C. S. Myers. À distinção de Ebbinghaus, que ignorava a relação de sentido entre o observador e o objeto observado, Bartlett interessava-se pelas tarefas complexas da mente humana e acreditava que a objetividade de Ebbinghaus deixava de fora aspectos da memória que julgava serem os mais importantes e interessantes (BADDELEY, 2009), levando-o a caracterizar os estudos de seu antecessor como nada além de investigações sobre “hábitos de repetição” (BARTLETT, 1932, p. 4, tradução nossa)³, estando, portanto, muito distantes da complexidade da vida e do funcionamento da memória cotidianamente. Essa crítica evidencia um dos motivos pelo qual a teoria de Bartlett é comumente descrita como aquela que tem como pilar principal a ideia do “esforço pelo significado” (BARTLETT, 1932, p. xiii, tradução nossa)^{4,5}, característica que poderá ser observada ao longo de seus estudos e que inaugura uma nova linha de abordagem da memória humana que se aproxima das ciências sociais. (DOUGLAS, 1985, p. 81).

Inspirado nas descobertas recentes nas áreas das ciências sociais e humanas, Bartlett parte da ideia de que as condutas dos indivíduos são socialmente determinadas e foca sua pesquisa na investigação de como as pessoas se relacionam com as crenças e valores instituídos no meio coletivo, acreditando ser este o caminho pelo qual a memória social era moldada.

³ repetition habits

⁴ effort after meaning

⁵ A partir dos experimentos que desenvolveu, Bartlett concluiu que, ao serem apresentados a um material qualquer, os indivíduos dão início a um processo pró-ativo de busca de sentido, de modo que lhes seja possível capturar a essência do que lhes é apresentado e, conseqüentemente, atingir a sua compreensão. (BADDELEY, 2009).

(BARTLETT, 1932; SANTOS, M. S., 2012). O principal argumento da sua teoria é o de que as lembranças dos indivíduos são diretamente influenciadas pelo conhecimento do mundo que é armazenado no que o psicólogo chamou de *schemas*⁶, cenários bem integrados onde estaria armazenado todo o aprendizado de um indivíduo sobre o mundo, eventos, pessoas ou ações. (BADDELEY, 2009; SANTOS, M. S., 2012). Assim, assumindo que as lembranças não são arbitrárias, mas sim influenciadas por representações do mundo organizadas e sedimentadas mentalmente em esquemas cognitivos, Bartlett cria uma relação íntima entre a assimilação de novas experiências e a lembrança das experiências vividas com o meio social e cultural de quem lembra, uma vez que estas estruturas definem como os materiais são decodificados, armazenados e, posteriormente, lembrados. (BADDELEY, 2009).

Afirmar que as lembranças não são puramente individuais implica concluir alguns aspectos importantes acerca da memória. Se o mundo está organizado na mente humana por meio de esquemas cognitivos coerentes, o indivíduo passa a estar dotado de uma capacidade especulativa que o permite criar expectativas sobre o tempo presente e futuro, de modo que o mundo passa a ser um lugar “previsível” (BADDELEY, 2009, p. 129, tradução nossa)⁷ compreendido dentro de um sistema de valores que lhe foi atribuído socialmente. Enquanto as informações que estão mais próximas à ideia de mundo que lhe está amalgamada por meio dos esquemas são assimiladas com maior facilidade pelo indivíduo (BADDELEY, 2009), aquelas que não lhe são familiares são, rapidamente, completadas ou organizadas de maneira que possam ser assimiladas e compreendidas. Esse processo, que caracteriza a criação de uma zona de conforto subjetiva na qual o indivíduo se abastece do senso de pertencimento por se sentir acolhido e compreendido⁸, resume a não autonomia individual no ato de lembrar, explicitando o enfraquecimento do senso crítico de quem lembra em prol da construção de um

⁶ Bartlett identificou várias configurações possíveis para os *schemas*, como os *scripts* (conhecimento sobre eventos e consequências destes eventos) e os *frames* (estruturas de conhecimento sobre algum aspecto do mundo que contém informações estruturais fixas, i.e. o fato de que prédios têm pisos, paredes etc.). Para saber mais sobre as várias formas de organização que um *schema* pode ter, ver Baddeley (2009, p. 5)

⁷ predictable

⁸ A incerteza que possa surgir sobre a possibilidade do indivíduo sentir-se acolhido em um mundo construído em narrativas que possam ser alheias à sua experiência individual, basta lembrar da afirmação de Jacques Le Goff de que “we treat the events provided by the history of our social group in the same way as we treat our own history”. (LE GOFF, 1992, p. 3)

mundo atravessado por narrativas e discursos construídos e perpetuados por meio da cultura.

2.2 A memória coletiva

A abordagem de Bartlett sobre a memória humana foi de grande importância para que o tema começasse a ser estudado em outros campos disciplinares, como a sociologia e a antropologia social, justamente por denotar que:

[...] a memória fazia parte de um processo social, em que indivíduos não são vistos como seres humanos isolados, mas interagindo uns com os outros ao longo de suas vidas a partir de estruturas sociais determinantes. (SANTOS, M. S., 2012, p. 39).

Embora o contributo de Bartlett seja inegável, é sabido que o psicólogo tinha conhecimento e considerou o estudo de Maurice Halbwachs como transversal à sua pesquisa, chegando a dedicar-lhe uma crítica extensa em seu livro *Remembering* (1932), no qual concentra e estressa as principais conclusões da sua teoria sobre a memória humana. Halbwachs é considerado uma das principais referências teóricas sobre a memória por ter identificado a mútua interferência que a memória individual e o meio social exercem entre si, reconhecendo que os indivíduos e os grupos sociais não estão totalmente separados subjetivamente, mas sim convivendo em sinergia simbólica. (HALBWACHS, 1990). Enquanto *La mémoire collective* (1950) é apontado como o livro de Halbwachs que concentra de forma mais coesa os apontamentos de Halbwachs acerca do que veio a chamar de memória coletiva, Santos, M. S. (2012) indica que, já em *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), é possível identificar aqueles que viriam a ser os principais argumentos de sua teoria. Halbwachs não estava interessado no conteúdo ou nas narrativas que iam sendo perpetuadas pelas memórias, mas sim em como elas iam sendo construídas individual e coletivamente pelos indivíduos. (SANTOS, M. S., 2013). Um dos mais paradigmáticos é o fato de lidar com o passado enquanto “dato abstrato” (HALBWACHS, 1990, p. 25), ou seja, maleável e passível de mudanças. A partir de então, é possível assumir uma forte conexão entre o passado e o presente, por meio da qual as lembranças sobre uma ocorrência do passado “se

adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais.” (HALBWACHS, 1990, p. 25). Assim, nas palavras de Halbwachs:

[...] a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. (HALBWACHS, 1990, p. 71)

Mesmo esforçando-se em distinguir a memória individual de um outro tipo de memória que tem como ponto de ancoragem o meio social, chegando a usar vários nomes para clarificar seu argumento⁹, fica claro que Halbwachs distingue dois tipos de memória que, não obstante, não são dissociados e dependem do fator coletivo para existirem. Embora não se confundam, a memória individual e a memória que chamou de coletiva possuem pontos de contato entre si e concordam com um fundamento mais amplo que lhes é subjacente: a influência do meio social na construção das lembranças, sejam elas individuais ou coletivas. As lembranças coletivas vêm reforçar e assegurar as lembranças individuais e torná-las cômodas e seguras (HALBWACHS, 1990), justamente por serem elas criadas a partir da percepção e dos sentidos que ordenaram os objetos segundo categorias e sentido simbólico determinados coletivamente (HALBWACHS, 2004), estando, assim, relacionadas a um tempo e espaço construídos socialmente.

A tônica que permeia seus escritos é, portanto, a íntima relação existente entre a construção das memórias individuais e coletivas, bem como a relação dessas com os quadros sociais que circundam um indivíduo ao longo de sua vida. Um quadro social, segundo Halbwachs, é o pano de fundo onde estão registradas as estruturas sociais por meio das quais são criadas e compartilhadas associações de sentido, ou seja, um sistema de convenções simbólicas imprescindível à vida e ao pensamento humano individual e coletivo. (HALBWACHS, 2004). Tais convenções são apropriadas pelos indivíduos e fazem parte de sua vida por se perpetuarem por meio da criação e atuação nas várias instituições que atuam no meio social vivenciado pelas pessoas, indo desde a família até o ambiente profissional, passando pela religião e os rituais culturais. Essa visão está diretamente ligada à tese durkheimiana de que a consciência coletiva exerce influência significativa na percepção e na memória dos indivíduos acerca de fatos

⁹ Halbwachs refere-se à memória individual como “interna”, “pessoal” e “autobiográfica”, enquanto à memória coletiva como “exterior”, “social” e “histórica.” (HALBWACHS, 1990, p. 53)

e experiências (SANTOS, M. S., 2013), argumento com o qual Halbwachs concordava e ratificava com frequência. Nesse processo, as representações possuem um papel fundamental. No ato de recordar, juntam-se várias referências do mesmo fato e que foi representado ou contado por outras pessoas. Em outras palavras, é também a visão do Outro acerca do passado que se integra às lembranças individuais e coletivas, de modo que o Eu e o Outro estão conectados por meio da memória em simbiose de ideias e representações. Sendo assim, além das memórias serem posicionadas no espaço e no tempo, elas são também organizadas segundo os grupos sociais nos quais o indivíduo vive, de modo que o deslocamento de um grupo social para outro também gera consequências na constituição de suas memórias, sejam elas individuais ou coletivas. Em suma, o que Halbwachs chama memória coletiva parte da assunção da memória enquanto construção social, sendo uma lembrança tão mais fecunda quando aparece em um grande número de marcos sociais e discursos que tanto a reforçam quanto lhe são dissonantes. (HALBWACHS, 2004).

No entanto, ainda que a teoria de Halbwachs seja fundamental para a compreensão da influência das estruturas sociais na construção das memórias individuais e das memórias coletivas, ela deve ser abordada como um ponto de partida para a investigação da memória social enquanto construção coletiva. Como recorda Villas Bôas (2015), em fins da década de 1970, é possível observar o surgimento de novos questionamentos acerca da memória social, impulsionados pelo reconhecimento de uma pluralidade de identidades que se faziam presentes nos discursos de minorias¹⁰ além dos discursos oficiais. Esse impulso acabou por provocar uma importante mudança epistemológica na disciplina da história, na qual a memória passou a ser considerada um elemento fundamental de análise para as

¹⁰ Segundo Raymond Boudon et al., uma minoria é “um grupo de pessoas que diferem pela raça, pela religião, pela língua ou pela nacionalidade do grupo mais numeroso no meio do qual vive”. (BOUDON et al., 1990, p. 159). Embora essa caracterize o termo a partir das dimensões da quantidade e diferença, é importante salientar que ele carrega também uma carga política e social evidente, já que a consciência de sua própria existência enquanto grupo é um pressuposto para o reconhecimento da existência de uma minoria (BOUDON et al., 1990) e as estruturas sociais vigentes em cada caso fazem com que as questões que circundam um grupo minoritário possam ser diferentes das de outro grupo. É por isso que podemos encontrar descrições do termo com a de Theodorson e Theodorson (1969, p. 259), que associa o termo a situações onde há “prejudice or discrimination” entre grupos sociais, ou a de Johnson (2000, p. 196), que define o termo enquanto uma categoria social que justifica que um grupo tenha “unequal and inferior treatment” perante os demais. Cabe ressaltar, contudo, que não se deve confundir o termo com o conceito de marginal, este sim utilizado para caracterizar grupos que “are considered unimportant, outside the mainstream, near the lower edge of qualification or function, at the fringe or border.” (BENNETT; GROSSBERG; MORRIS, 2005, p. 203).

novas correntes de investigação historiográficas, sobretudo a *nouvelle histoire*, a História Oral e aquela que ficou conhecida como a história do tempo presente. (RIOS, 2013; VILLAS BÔAS, 2015). Assim, à investigação historiográfica era acrescida uma nova camada que contemplava estudos de representações e práticas culturais (SANTOS, M. S., 2012), por meio dos quais o olhar para a memória enquanto construção social ganhava significativa relevância em um movimento de aproximação da disciplina às Ciências Humanas, com a adoção de modelos empíricos de análise que pressupunham a existência de relações causais e estruturais na relação ou no distanciamento de fenômenos humanos como o trabalho, a linguagem e a própria vida. (MATTOSO, 2002).

Os primeiros indícios mais evidentes dessa aproximação datam dos primeiros anos da década de 1980, com a publicação de uma coletânea de artigos intitulada *Les Lieux de mémoire* pelo francês Pierre Nora. Reconhecendo que não há arbitrariedade na transmissão de dados do passado para o presente por meio do discurso histórico e que esse mesmo passado só pode ser alcançado por meio de representações simbólicas construídas a nível social (MATTOSO, 2002), Nora assumiu a relação entre estrutura social e memória para esboçar uma metodologia que pudesse associar os indícios do passado aos interesses de classes dominantes do presente (POLLAK, 1992). Para tanto, Nora assertivamente identifica os principais pontos de diferença entre a história e a memória social, reconhecendo que ambas são construídas. Enquanto a história é o modo como as sociedades modernas organizam o seu passado (NORA, 1989), a memória coletiva é descrita por Nora da seguinte forma: “an unself-conscious, commanding, all-powerful, spontaneously actualizing.” (NORA, 1989, p. 8)¹¹. Eis uma passagem dos escritos de Nora que, claramente, descreve a história e a memória:

Memória e história: longe de serem sinônimas, tomamos consciência que tudo as opõem. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e nesse sentido, está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, do inconsciente de suas deformações sucessivas, vulneráveis a todos os usos e manipulações, suscetíveis a longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um lugar vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Por ser afetiva e mágica, a memória se acomoda com detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a

¹¹ Optou-se pela não tradução da citação direta por considerar que esta poderia causar deformação no sentido proposto pelo autor.

todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. A história, como operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, tornando-a sempre prosaica. (NORA, 1993, p. 9).

A descrição muito lúcida de Nora abriu uma brecha para que estes dois conceitos, ainda que objetos de estudo distintos, exerçam grande influência um sobre o outro, provocação que perdura até os dias atuais. Dentre as tendências identificadas para a historiografia contemporânea, Mattoso (2002) destaca uma mudança de perspectiva que dota a investigação do passado de um olhar mais abrangente. Para além do encadeamento e da análise dos fatos do passado, observa-se uma crescente preocupação em rever a origem do discurso históricos de modo a permitir a problematização da “univocidade do acontecimento passado” (MATTOSO, 2002, p. 32). Emerge daí a compreensão de que presente e passado estão interligados por meio de uma continuidade temporal baseada na repetição e no reforço de estruturas sociais que condicionam a percepção que é criada sobre o passado. (MATTOSO, 2002). É, portanto, buscando preencher a nova demanda historiográfica que as diferenças na abordagem disciplinar fazem com que história e memória não sejam caminhos de análise excludentes. As disciplinas, embora epistemologicamente distintas, encontram-se em simbiose e não podem ser estudadas sem o reconhecimento da influência que exercem entre si, visto que elas se reforçam e se perpetuam.

Fundamentalmente, a importância em entender como a história e a memória social passaram a estar relacionadas, ponto sobre o qual Halbwachs dissertava com frequência, reside no fato de que a primeira passou a ser considerada tanto um campo disciplinar quanto um meio de exercício do poder, uma vez que o registro de fatos e acontecimentos em um discurso oficial não só reforça as estruturas sociais vigentes como também compromete as forças políticas divergentes em prol de uma unanimidade inventada. Embora o sociólogo não tenha avançado em profundidade na sua investigação sobre esse tópico, seus estudos são, reconhecidamente, de grande relevância para a reavaliação da disciplina da história face às teorias da memória, tendo influenciado o surgimento de importantes estudos sobre o tema e que serviram de referência para o segundo capítulo do presente trabalho. Com tal conjuntura em perspectiva, o contributo aos apontamentos de Halbwachs sobre a memória social, que se fará visível neste

capítulo, partem da conclusão de que o próprio ato de lembrar e esquecer são práticas socialmente instituídas (SANTOS, M. S., 2013) e, portanto, permeadas por relações de poder daqueles que interferem nas narrativas sobre o passado de forma a realizar a manutenção da ordem social vigente. A partir dessa constatação, torna-se é imperativo olhar para a memória social e coletiva enquanto resultado de uma atuação política subjetiva, bem como um meio de exercício do poder, caráter instigado pela constatação de um verdadeiro “colapso fundamental da memória” (NORA, 1989, p. 7, tradução nossa)¹², observável, sobretudo, em contextos de conflito político, econômico ou cultural¹³.

Dentre os autores que contribuíram para o estudo das relações de poder transversais aos processos de construção da memória coletiva, encontra-se o sociólogo austríaco Michael Pollak. Particularmente interessado em contextos de trauma e situações de conflitos de poder, Pollak dedicou sua carreira acadêmica à pesquisas empíricas e reflexões teóricas sobre questões de memória e identidade social (POLLAK, 1992). Sem negligenciar a abordagem durkheimiana já estressada por Halbwachs – e que lhe forneceu conclusões importantes acerca de características como a força, a duração, a continuidade e a estabilidade das memórias coletivas (POLLAK, 1989) – Pollak concorda que a memória é um fenômeno coletivo oriundo de um processo construtivo a nível social (POLLAK, 1992; RIOS, 2013) e adota o ponto de vista construtivista na atribuição de igual valor à investigação de questões que versam sobre “como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade” (POLLAK, 1989, p. 4). Por meio desse argumento, o sociólogo lança uma nova luz sobre os estudos da memória social a partir não só do estudo do conteúdo das memórias coletivas, mas também dos “processos e atores” (POLLAK, 1989, p. 4) envolvidos em sua construção.

É essa preocupação com as forças atuantes nos processos de construção da memória coletiva que fazem com que o reconhecimento da intencionalidade

¹² fundamental collapse of memory

¹³ Em semelhança ao Holocausto, com o fim das ditaduras militares que haviam se instalado na América Latina na década de 1980, é possível observar a criação de diversos equipamentos culturais para a preservação da memória daquele período. Isso não impediu, contudo, que as narrativas construídas estivessem vinculadas àqueles que possuíam o poder, apesar do apelo constante daqueles que foram vítimas das represálias militares para que a memória de tamanha violência jamais fosse relegada ao esquecimento na história daqueles países. (SANTOS, M. S., 2013).

seja uma questão constante nos estudos de Pollak. À semelhança de Halbwachs, que já reconhecia que as representações impostas pelo meio exercem grande influência nas lembranças dos indivíduos (HALBWACHS, 1990), Pollak admite a existência de um fluxo incessável entre aquilo que é efetivamente vivido e o que é transmitido pelo meio social, reforçando as teias constitutivas da memória coletiva que denotam os caminhos pelos quais o presente influencia a percepção sobre o passado – nas palavras de Pollak, a forma com a qual “o presente colore o passado” (POLLAK, 1989, p. 8). Para chegar a tal conclusão, o sociólogo afirma que a memória coletiva intrínseca aos indivíduos é tanto herdada por meio de projeção e transferência das lembranças transmitidas oralmente no seio de grupos sociais mais restritos, como a família, quanto construída - e reconstruída - em um sentido mais amplo por meio das lembranças que evocam discursos e narrativas consoante as preocupações e motivações do presente. Essa última, segundo Pollak, é moldada por meio do que o autor chamou de processo de enquadramento da memória, o qual se alimenta da história para estabelecer os quadros e os pontos de referências de um grupo, com o intuito de manter as fronteiras sociais e garantir a coerência da cadeia de discursos que vão sendo tecidos ao longo do tempo. (POLLAK, 1989). A memória coletiva passa a ser, portanto, produto de um processo de gestão das memórias coletivas que flutuam em um determinado grupo social e que passam pelo filtro da “valorização e hierarquização das datas, dos personagens e dos acontecimentos” (POLLAK, 1992, p. 205) com o objetivo de que seja definida uma percepção sobre o passado oficial com a qual os indivíduos possam se relacionar e pertencer.

O interesse em intervir na construção da memória coletiva pode ser explicado pela relevância que tem na manutenção das estruturas sociais, sobretudo porque as memórias coletivas se sobrepõem à cronologia política (POLLAK, 1992), ou seja, atravessam marcos históricos, fronteiras e imaginários coletivos obedecendo critérios de coerência e continuidade que lhe são próprios. Não obstante, a memória coletiva está diretamente relacionada à criação e

manutenção de um sentimento de identidade¹⁴ do qual a continuidade e coerência são aspectos fundamentais (POLLAK, 1992) e essenciais para atestar a veracidade dos discursos propagados no tempo. (POLLAK, 1989). Paradoxalmente, a instauração de uma memória coletiva acaba por provocar verdadeiras fissuras identitárias quando não contempla a diversidade inerente à humanidade, uma vez que:

[...] há uma multidão de motivos, uma multidão de memórias e lembranças que tornam difícil a valorização em relação à sociedade em geral e que podem ser a origem de conflitos entre pessoas que vivenciaram o mesmo acontecimento e que, a priori, por terem elementos constitutivos comuns em suas vidas, deveriam sentir-se como pertencentes ao mesmo grupo de destino, à mesma memória. (POLLAK, 1992, p. 205)

2.3 Conclusões

Embora esse tipo específico de memória possa ser, erroneamente, associado a uma capacidade mental interna inerente aos indivíduos, as teorias aqui revisadas permitem afirmar que ele é um elemento construído além das fronteiras pessoais corpóreas e mentais. Fica evidente, portanto, o fato de que a memória coletiva é tão mais uma negociação social em prol da construção de um sentimento de identidade que contemple a maioria dos indivíduos de um determinado grupo social, do que, efetivamente, percepções individuais idênticas de determinado elemento que jaz em um passado em comum. Isso enaltece o caráter mutável da memória coletiva, enaltecendo sua susceptibilidade a ser influenciada por forças deslocadas no tempo e no espaço dos indivíduos e mesmo dos grupos sociais. Dentre essas forças, é importante reconhecer o destaque

¹⁴ O sentimento de identidade descrito por Pollak é, frequentemente, confundido e associado às demais teorias de identidade desenvolvidas por outros autores. Sendo assim, segue-se a descrição do sentimento de identidade na teoria pollakiana: “é o sentido da imagem de si, para si e para aquele que o é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros.” (POLLAK, 1992, p. 204)

especial dado às representações¹⁵ e em como as formas de representação exercem influência nas lembranças individuais e coletivas. Sendo assim, as representações agregam-se às lembranças e fazem parte da memória coletiva, indicando que é também por meio dos olhos do Outro que os discursos e narrativas construídos socialmente são reforçados e integrados à memória coletiva.

Por outro lado, assim como a história é uma produção intelectual voluntária, a memória coletiva é também resultado da intencionalidade humana em prol de um determinado fim. Assim, os processos de construção das identidades nacionais que foram tão importantes no século XIX têm se tornado, antes de tudo, uma tarefa desafiante na contemporaneidade. Em tempos de colapso da ideia de comunidade¹⁶ frente aos desafios impostos pelas consequências da globalização, a memória coletiva é assumida como um meio estratégico para a manutenção de estruturas sociais que, raramente, configuram-se de forma justa com a diversidade de culturas¹⁷.

¹⁵ Bennett, Grossberg e Morris (2005) apontam para a existência de três sentidos possíveis para a compreensão do termo: o sentido simbólico, o político e o cognitivo. Ao longo do presente trabalho, quando não explicitamente descrito de forma distinta, estar-se-á utilizando o termo em seu sentido cognitivo, que é descrito pelos autores como aquele que faz as representações emergirem de uma formação mental cognitiva que lhe é prévia. Esse aspecto do termo também é descrito por Hall (1997) como sendo aquele responsável por moldar os significados que habilitam os indivíduos a interpretar o mundo. Para Hall, “meaning depends on the system of concepts and images formed in our thoughts which can stand for or ‘represent’ the world” (HALL, 2003b, p. 17). Cabe ressaltar que a existência de “shared meanings” (HALL, 2003b, p. 1) está na base da constituição de qualquer cultura, o que imbui às representações e às práticas representativas importância significativa.

¹⁶ O conceito que este termo sustenta é, ainda nos dias atuais, tópico de debates acadêmicos pertinentes, visto que é empregado com frequência nas Ciências Sociais de forma geral e deliberadamente vaga. (MITCHELL, 1970). Os desafios impostos surgem com o advento industrial e a constituição das sociedades modernas, onde fatores como a maior mobilidade de pessoas e a prevalência dos meios de comunicação de massa impõem uma incontornável necessidade de revisão do termo. (MITCHELL, 1970). O que cabe aqui pontuar é que, independente dos significados que o termo possa suscitar, desde a mera designação da coletividade até explicações mais complexas como o “conjunto de relações sociais complexas cuja natureza e orientações são examinadas em enquadramentos específicos” (BOUDON et al., 1990, p. 48), reconhece-se que a ideia de comunidade deixou de ter apenas o caráter designatório para tornar-se algo a ser estimulado e, sobretudo, um objetivo a ser alcançado. Para um detalhamento da história e das ramificações possíveis ao conceito de comunidade, ver Bennett, Grossberg e Morris (2005, p. 51).

¹⁷ Não se deve confundir o destaque às identidades nacionais na modernidade com a inexistência de demais culturas e fontes de identificação cultural. Essa distinção tende a ficar clara com as tendências de identificação cultural na pós-modernidade, dentre as quais destacam-se a persistência de identidades locais em oposição à globalização e novas identidades híbridas ocupando o lugar das identidades nacionais. (HALL, 2006).

3 IDENTIDADES CULTURAIS

3.1 O que é a cultura?

A partir da revisão da literatura sobre as identidades culturais, é possível identificar questões históricas e epistemológicas que estão relacionadas com a própria definição do que são as identidades culturais na contemporaneidade. Sendo assim, faz-se necessário apresentar alguns poucos tópicos que circundam a concepção de cultura diante da compreensão da complexidade deste conceito que, mesmo sendo aqui apresentado, mereceria o devido destaque e aprofundamento que, por não ser o foco principal deste estudo, não serão aqui realizados. Feita essa ressalva, como observado por Neumann e Nünning (2012), nos Estudos Culturais, não é raro encontrar o que os autores chamaram de conceitos viajantes aqueles que são indispensáveis ao estudo da cultura e que, no entanto, são dinâmicos e mutáveis. Os autores justificam que esse é o resultado da interdisciplinaridade do conhecimento propulsada pelo fluxo informação e conhecimento a nível mundial (NEUMANN; NÜNNING, 2012), o que faz com que os termos que facilitam debates e resumizam teorias apresentem distintas facetas de acordo com seu uso no tempo e no espaço. Como perceber-se-á, muitos dos conceitos classificados por Neumann e Nünning como travelling concepts são utilizados neste trabalho¹. Sendo assim, na medida em que a investigação aqui proposta faz-se valer de conceitos, até certo ponto, amplos e genéricos, sempre que possível e necessário, será preciso balizar seu significado. Assim, é tanto por este trabalho pertencer, disciplinarmente, à área dos Estudos Culturais, quanto pelo fato do conceito de cultura ser abordado nas Ciências Sociais e Humanas por diferentes vieses, que se torna fulcral discorrer sobre o conceito de cultura.

Segundo Williams (1960), os significados do conceito de cultura começaram a surgir conforme seu uso tornava-se frequente no final do século XVIII e primeira metade do século XIX, resultando em constantes modificações pelas quais sua definição pode ser interpretada como uma resposta às mudanças sociais, econômicas e políticas observadas na altura, bem como pelas formas com a qual os indivíduos se relacionavam entre si e com o seu meio social. (WILLIAMS,

¹ Em seu ensaio *Travelling Concepts as a Model for the Study of Culture* (2012), Neumann e Nünning referem-se também aos seguintes conceitos: memória, gênero, visualidade materialidade, performatividade e espaço.

1960). Assim expressa o autor uma de suas principais conclusões:

Where culture [grifo do autor] meant a state or habit of the mind, or the body of intellectual and moral activities, it means now, also, a whole way of life. (WILLIAMS, 1960, p. xvi)²

Cabe observar que o grande impulso do termo surge concomitante ao nascimento da Antropologia enquanto disciplina. Na década de 1870, com a publicação do livro *Primitive Culture* (1871), de Edward Tylor, explicita-se uma ideia de cultura enquanto fenômeno natural do homem. Dentre os vários aspectos que estão conjugados - e são, portanto, reforçados - com essa concepção, dentre eles o etnocentrismo, está o olhar sobre o homem que compara os distintos grupos culturais a partir de uma lógica linear de evolução, partindo-se do selvagem, indo à barbárie até culminar nas sociedades civilizadas. Essa era a principal tônica da antropologia em fins do século XVIII, onde percebe-se a clara influência que a teoria de evolução da espécie humana que Charles Darwin defendia em seu livro *Origem das espécies* (1859) teve na constituição da antropologia enquanto disciplina e sua perspectiva de olhar sobre o homem (LARAIA, 2001). Tal perspectiva antropológica da cultura só viria a sofrer uma evolução considerável anos depois. Destaca-se, nesta evolução, as contribuições do antropólogo Franz Boas e sua crítica à perspectiva evolucionista no estudo das sociedades humanas. Boas consegue transformar a visão linear da cultura naquela que agrega também variáveis históricas e contextuais em sua análise. Sua concepção de particularismo histórico³ e a crítica ao método comparativo levaram-no a defender que só se pode conhecer e entender, verdadeiramente, uma cultura, se o seu estudo focar-se não só em sua constituição atual frente às demais culturas, mas sim em seu processo próprio de crescimento e o surgimento e perpetuação dos traços culturais que nela se fazem presentes (LARAIA, 2001). Embora a teoria de Boas seja suscetível a críticas⁴, é impossível ignorar sua contribuição para uma nova ideia de cultura que

² Onde a cultura significava um estado ou um hábito da mente, ou o corpo de atividades intelectuais e morais, ela significa agora, também, todo um modo de vida.

³ O particularismo histórico é um dos pilares conceituais principais da Escola Cultural Americana, da qual Franz Boas é considerado um dos fundadores e que viria a caracterizar a moderna antropologia.

⁴ Dentre as críticas mais frequentes à teoria de Boas, encontra-se aquela que aponta as limitações do determinismo cultural implícito na teoria do antropólogo, já que a influência da cultura no comportamento humano ainda não era uma teoria suficientemente forte na altura (STOCKING, 1966). Para conhecer outros questionamentos possíveis à teoria de Boas, ver Stocking (1966).

vê-se refletida até os dias atuais, pois foi a partir de seus argumentos que a relação entre o homem e a cultura passam a ser caracterizada da seguinte:

O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas não são, pois, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade. (LARAIA, 2001, p. 45)

3.2 A identidade na pós-modernidade

A evolução do que se entende por cultura acabou por afetar também a concepção de outros conceitos nas Ciências Sociais. Muito influenciada pelo diálogo cultural que acontece para além das fronteiras geopolíticas, observa-se uma auto-reflexão, por parte dos investigadores, sobre as camadas políticas e sociais imbuídas na concepção de uma ideia ou teoria. Deste modo, corroborando com Neumann e Nünning (2012) e sua teoria dos conceitos viajantes, mas reconhecendo no conceito de identidade um elemento indispensável para a reflexão sobre questões sociais e culturais, o sociólogo britânico Stuart Hall defende que o mesmo deve ser percebido por meio de abordagens desconstrutivas que o coloquem em uma posição de construção e reconstrução (HALL, 2003a). Essa é uma ressalva relevante que perpassa este capítulo, já que Hall não rechaça o termo enquanto possibilidade subjetiva. Defendendo, justamente, o contrário, o autor reconhece que é na construção e reconstrução do conceito ao longo da história que se pode tirar conclusões acerca dos entraves epistemológicos, sociais e culturais que dizem respeito a construção de um sujeito social. Dentre as principais contribuições de Hall para uma concepção social de identidade está a retrospectiva que fez na concepção do sujeito, o que o levou a caracterizar várias possibilidades de se conceituar o indivíduo, dentre elas aquela que chamou de sujeito pós-moderno.

Assumir uma concepção de sujeito atrelada à modernidade é, antes de tudo, reconhecer que a modernidade provocou mudanças substanciais na forma com a qual as sociedades se organizam social e culturalmente, dotando-as também de consciência histórica (ORTIZ, 2012). Habermas aponta a modernidade

como um dos projetos⁵ que mais marcaram a história das sociedades, sendo responsável por uma mudança tanto no viver quanto no pensar, sobretudo no campo das ciências naturais, na moral e nas artes (FINLAYSON, 2005). Ao colocar em pauta a influência religiosa na produção do saber, essa uma visão herdada do Iluminismo, a modernidade assume o seu compromisso com a liberdade e traz o rigor da ciência e da técnica como norteadores do conhecimento de mundo, o que acabou por provocar uma racionalidade exacerbada nas novas dinâmicas sociais que se iam configurando. Esse é apenas um dos muitos aspectos que, na visão de Giddens, diferenciam as sociedades tradicionais e as sociedades modernas, que culminam com um maior distanciamento com o passado e a tradição, chegando a promover a sua ruptura, e um ritmo de mudança mais veloz que dá luz a novos símbolos e instituições que funcionam como detentoras dos valores culturais das sociedades (GIDDENS, 1991).

Pode-se dizer que há duas interpretações possíveis para avaliar o rompimento com as raízes da tradição que é advindo da modernidade. Enquanto uma perspectiva mais pessimista vê a ausência de tradição como uma ameaça a ordem cultural estabelecida e a coesão das comunidades, há de se considerar que, ao mesmo tempo, representa uma abertura histórica fulcral para se repensar a relativização cultural que encontra-se na base da constituição das sociedades pós-modernas. Tanto Habermas quanto Giddens afirmam que a modernidade possibilitou às sociedades um olhar crítico sobre si mesma, elevando sua consciência até a constatação de que “o eu não é uma identidade passiva” (GIDDENS, 2002, p. 9) e deve, portanto, ser problematizado frente à ordem mundial à qual pertence. Assim, na visão de Habermas, um dos ganhos da modernidade é sintetizado da seguinte forma:

[...] modernization leads to the liberation of subjects from traditional roles and values and to their increasing reliance on communication and discourse to coordinate actions and create social order. (FINLAYSON, 2005, p. 67)⁶

Por sua vez, Stuart Hall tece suas observações acerca da concepção de

⁵ Ao contrário de muitos autores que caracterizaram a modernidade enquanto período histórico, será aqui adotada a visão de Habermas da modernidade enquanto projeto, por entender-se que ela é tanto mais as condições sociais, políticas e culturais que emergem a partir de processos históricos específicos do que um período demarcado na história das civilizações. (FINLAYSON, 2005).

⁶ [...] a modernização leva à liberação dos sujeitos dos papéis e valores tradicionais e sua crescente dependência da comunicação e do discurso para coordenar ações e criar ordem social.

sujeito nas sociedades pós-modernas. Indo desde uma concepção autocentrada e autônoma para aquela em que reconhece a influência do meio social e cultural na construção de múltiplas identidades individuais que, no entanto, coexistem, o autor teoriza a ideia de um sujeito pós-moderno que possui uma identidade individual fragmentada, contextual e múltipla:

[...] identities are never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions. (HALL, 2003a, p. 4)⁷

Para chegar a tais conclusões, Hall parte da assunção de que, nas sociedades modernas, há um deslocamento⁸ da centralidade identitária, o que permite a múltiplas manifestações culturais reclamarem o seu espaço na sociedade. Essa intenção em se definir uma identidade cultural para garantir o seu espaço no grupo social é fruto não só da modernidade, esse justificado pela falta de sentido pessoal observado ainda na modernidade tardia (GIDDENS, 2002), mas também dos “novos movimentos sociais” (HALL, 2006, p. 44) que se constituem pelas lutas das minorias e, assim, ressaltavam o caráter da diferença e da diversidade. O fator da diferença é, tanto para Hall e quanto para outros autores, o cerne da construção das identidades. Segundo Rutherford (1990), ela é sempre um efeito da percepção do Outro baseada na polaridade dos aspectos humano. É na relação entre o Eu e o Outro em que as identidades surgem, sendo, portanto, a diferença e a exclusão o que possibilita a um grupo social se autoafirmar perante os demais (HALL, 2003a). Não obstante, há de se ter em mente a observação muito pertinente de Bauman (2005) que defende que a diferenciação promovida por meio da construção e negociação das identidades é um forte componente de estratificação, bem como na organização das dinâmicas de poder ao nível local e mundial que se fazem implícitas nas políticas de identidade. Assim escreveu o autor sobre a questão:

Num dos pólos da hierarquia global emergente estão aqueles que

⁷ [...] identidades nunca são unificadas e, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; nunca singular mas construída de forma múltipla através de diferentes, frequentemente atravessados e antagônicos, discursos, práticas e posições.

⁸ Não se deve confundir com descentramento e fragmentação, outros temas recorrentes na obra de Hall.

constituem e desarticulam as suas identidades mais ou menos à própria vontade, escolhendo-as no leque de ofertas extraordinariamente amplo, de abrangência planetária. No outro pólo se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm direito de manifestar as suas preferências e que no final se vêem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros [grifo do autor] - identidades de que eles próprios se ressentem, mas não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam [...] (BAUMAN, 2005, p. 44)

3.3 Conclusões

A partir da revisão da literatura sobre a evolução do conceito de cultura, conclui-se que ela deve ser compreendida como um aspecto que transcende o homem enquanto indivíduo para atingir um espectro mais amplo. Tal assunção permite que múltiplas nuances do conceito possam ser exploradas, o que faz com que acesse a barreira disciplinar antropológica para ser adotado em outros campos de conhecimento. É possível vislumbrar, portanto, uma concepção de cultura que suscita também a percepção das mudanças observáveis nas estruturas sociais das sociedades e como tais mudanças impactam os indivíduos que a elas pertencem. Assim, a partir da compreensão de como as estruturas sociais influenciam as culturas e vice-versa, é de grande importância na percepção das principais questões que cerceiam o mundo.

Como consequência dos processos sociais que caracterizam a modernidade, a concepção dos sujeitos na pós-modernidade deve compreender as mudanças que caracterizam o deslocamento do sujeito, teorizado por Hall, em três esferas distintas. A primeira delas refere-se a uma nova concepção ontológica. Na medida em que aceita-se a influência da cultura e de variáveis sociais na construção de uma identidade própria, o sujeito pós-moderno passa a estar deslocado de si no que tange a uma abertura para influências que lhe são exteriores e incontrolláveis. Neste contexto, tanto a diferenciação frente ao Outro como a identificação com narrativas pré-existentes começam a se mesclar com a ideia individual do Eu, que passa a estar inserido, como consequência, em uma lógica mundial de discursos que, em um processo antagônico, caracteriza os indivíduos ao mesmo tempo em que lhes tira a autonomia interlocutória. A identidade cultural torna-se, portanto, elemento chave na sustentação e no reforço de narrativas que, em muitos dos casos, relegam a diferença e o peculiar à marginalidade.

A segunda vertente é temporal, ou seja, aquela que caracteriza a ruptura do sujeito com o seu passado. Na medida em que as sociedades são convocadas a rever o seu conhecimento e a ter a razão como o veredito final na definição daquele com o qual vão moldar o seu cotidiano, a tradição deixa de ser a principal fonte de referência e os indivíduos se vêem obrigados a reescrever a sua história a partir do presente. O que resulta é o fenômeno que autores como Hobsbawm e Ranger chamaram de invenção da tradição, ou seja, o nascimento de uma hereditariedade que tem o passado como objetivo e o presente como meio. O que se sucede, contudo, é que, não raro, as novas tradições não são fiéis aos verdadeiros traços culturais de um grupo social, senão à uma identidade forjada para atender - e responder - a demandas políticas e econômicas. Como consequência, observa-se a proliferação de linhas discursivas que reclamam o seu espaço e a sua voz na história da sociedade.

A última vertente a ser mencionada é a vertente espacial, que, com a globalização e a intensificação dos movimentos migratórios, torna-se ainda mais evidente. A partir desse prisma, o sujeito, que encontra-se afastado do meio social e cultural com o qual é familiar, passa a estar envolto em novos questionamentos e no enfraquecimento do sentimento de pertença que é um dos objetivos mais evidentes no processo de construção das identidades culturais. Em sua nova condição, o indivíduo é capaz de desenvolver uma nova perspectiva de si a partir de um olhar mais alargado que pode ir desde a percepção do olhar do Outro sobre aquele que é (era) o seu mundo quanto distintas formas de representá-lo. É válido pontuar que as características do deslocamento do sujeito na pós-modernidade estão interligadas e, portanto, apresentam-se concomitantemente, o que não impede que um ou outro aspecto possa vir a tornar-se mais visível em um determinado grupo social do que nos demais.

Em toda a história política e cultural da América Latina, muitos foram os esforços de construção de identidades culturais que ultrapassassem fronteiras e aproximasse os povos. Diante de desafios de tamanha dimensão, percebe-se, no Brasil, que a construção de uma cultura nacional surge como possibilidade não só de forjar a tradição cultural que fora perdida com a modernidade, como também recriá-la sem a influência europeia que tanto incomodava os artistas brasileiros modernos. Já não era mais tanto as raízes e o distinto processo civilizatório do

país frente aos países de influência hispânica que guiariam o discurso da construção identitária do Brasil, mas sim o olhar para dentro projetado para o futuro. Como ver-se-á nos próximos capítulos, essa é uma circunstância claramente identificável no Brasil ao longo do século XX, onde a inserção do país em um mercado cultural internacionalizado pressupôs a construção de uma tradição brasileira reconhecidamente original e autêntica, que pode ser entendida como uma resposta aos desafios impostos pela modernidade e a pós-modernidade à concepção do sujeito brasileiro, alturas em que tal reflexão se viu influenciada por diversas variáveis para além daquelas de ordem cultural. É preciso, contudo, reconhecer que essa postura torna-se significativamente problemática em um país multicultural como o Brasil, devendo, portanto, ser questionada frente aos desafios culturais que marcam a sua história.

4 BRASIL: UMA CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA

Antes de iniciar o capítulo, para se entender com propriedade a construção da identidade nacional brasileira, é preciso ter em perspectiva que ela faz parte de uma história que extrapola o campo cultural. Como visto no capítulo anterior, estudar a identidade cultural requer uma atenção que contemple também aos motivos que levaram à sua construção, podendo estes estarem imersos em problemáticas sociais e políticas que delimitam períodos específicos da história de um país ou de um grupo social¹. Nesse sentido, ficará evidente que o olhar adotado nesta pesquisa corrobora a opinião de Ortiz (1999) de que a identidade brasileira é dinâmica em sua essência porque acompanha os distintos interesses políticos que podem ser identificados e destacados na história do país. Tal constatação levou o autor a sugerir que a história da construção da identidade brasileira seja observada não só enquanto construção simbólica em si, mas também como instrumento de reforço de ideologias econômicas e políticas. Se os intelectuais do século XX, no Brasil, podem ser considerados como “agentes da consciência e do discurso” (VELLOSO, 1987, p. 1), “mediadores simbólicos” (ORTIZ, 2012, p. 139) e “agentes históricos” (ORTIZ, 2012, p. 139), tem-se que o estudo que pretende investigar a construção da identidade brasileira, como é o caso desta pesquisa, deve ser multifocal, ciente de que a própria evolução das teorias que fornece pistas importantes para compreender a evolução da interpretação do Brasil em momentos políticos muito particulares e bem delimitados.

Essa breve introdução justifica e adianta uma explicação sobre a organização do capítulo, no qual buscou-se estruturar as ideias que circundam a construção da identidade brasileira a partir de três perspectivas que, embora distintas, entende-se estarem diretamente interligadas. A primeira é o impulso do movimento nacionalista² no Brasil, sobretudo nas primeiras décadas do século XX, e que culmina com a formação do Estado-Nação. A segunda perspectiva é aquela que discorre sobre o desenvolvimento de políticas culturais no país, campo que

¹ Para saber mais sobre a conceituação teórica de identidade, vide o Capítulo II desta pesquisa.

² Dentre as várias facetas apontadas por Rodrigues (1992) as quais o nacionalismo pode vir a adotar, como a econômica e a política, este trabalho privilegia o olhar sobre o nacionalismo em sua vertente cultural, ou seja, enquanto projeto filosófico na criação de uma unidade nacional do ponto de vista identitário e simbólico.

recebeu grande atenção e investimento público a partir da década de 1930 em diante. Esse prisma é essencial, pois, como afirma Calabre (2007), a criação de políticas parte da assunção de que a cultura é um bem coletivo e a observação do efeito que sua execução tem nas práticas culturais em voga é de suma importância para compreender a cultura nacional em um sentido mais amplo. Por fim e perpassando as duas perspectivas já mencionadas, encontra-se aquela cujo foco é o nascimento e desenvolvimento de teorias e linhas de pesquisa sociais e antropológicas que buscavam fornecer respostas à realidade brasileira enquanto cultura. Deste modo, espera-se que as páginas a seguir evidenciem as ligações que existem entre essas três camadas elementares dos estudos brasileiros e que constituem a própria história do país, possibilitando que o olhar sobre a identidade nacional brasileira não careça das perspectiva políticas e ideológicas que impulsionaram sua construção.

4.1 A questão da raça em fins do século XIX ³

Ainda que possam ser reconhecidos esforços por se constituir uma identidade nacional brasileira datem de períodos mais remotos⁴, reconhece-se que foi em fins do século XIX em que o debate sobre o assunto começou a ganhar uma nova dimensão e interesse. As recentes mudanças na conjuntura social do país na altura, a exemplo da Independência, em 1822, e da abolição da escravidão, em 1888, impuseram novas questões sociais e antropológicas aos intelectuais brasileiros. Em uma atmosfera tomada por correntes científicas que vinham da Europa, sobretudo o darwinismo social e o evolucionismo sociológico, o Brasil e sua cultura começam a ser estudados e rascunhados em distintos campos disciplinares. Era preciso, contudo, elaborar novas teorias para além daquelas importadas da Europa, de modo a adaptar o saber científico ao caso brasileiro e, assim, encontrar caminhos para interpretar o país e diminuir a defasagem que havia entre teoria e realidade (ORTIZ, 2012) que era percebida e vivenciada no

³ Não obstante o destaque dado a raça no título e neste trecho do capítulo, o tema sempre pairou na academia brasileira e nos estudos internacionais sobre o Brasil, sendo não só atual como de suma importância para a compreensão da componente cultural do país.

⁴ Mesmo não refutando os laços culturais com Portugal, pode-se dizer que os símbolos criados pelo Império brasileiro logo após a Independência, em 1822, bem como a criação do Museu Imperial por D. João VI, em 1818, evidenciam a intenção em se constituir uma caracterização do Brasil distinta da metrópole por meio da identificação, a preservação e a valorização da riqueza natural do país. (SANTOS, 2004)

dia-a-dia em território brasileiro.

A necessidade em se caracterizar o sujeito brasileiro vem de encontro às representações do país e da sociedade que aqui ia sendo construída ao longo do século XIX. Schwarc (1993, p. 13) argumenta que foram tanto os relatos de viagem de viajantes europeus quanto a produção intelectual de intelectuais nacionais que deram origem a “uma nova representação da mesma nação”, que era calcada na mestiçagem e no hibridismo enquanto circunstância chave para a caracterização e a interpretação da sociedade brasileira. Ortiz (2012) destaca os nomes de Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha como os principais nomes do início de uma longa jornada de estudos e produção científica que objetivavam a interpretação do Brasil naquela altura, chegando a considerá-los os principais percursores das disciplinas das Ciências Sociais no país. Outros nomes também poderiam ser citados⁵ e a contribuição deste rol de autores foi essencial para o nascimento de uma tônica discursiva inédita na história do país e que reverberou em fins do século XIX e início do século XX. Os dois vieses adotados nos discursos da época eram o do meio e da raça, que eram trabalhados teoricamente e abordados como forma de justificar a perceptível diferença entre a estrutura social brasileira e as metrópoles europeias.

Quando se afirma que o Brasil não pode ser mais uma “cópia” da metrópole, está subentendido que a particularidade nacional se revela através do meio e da raça. Ser brasileiro significa viver em um país geograficamente diferente da Europa, povoado por uma raça distinta da europeia. (ORTIZ, 2012, p. 17)

Se as duas linhas de interpretação do Brasil - meio e raça - foram amplamente teorizadas naquela altura, foi a questão das raças que criou um discurso particularmente fecundo sobre a sociedade brasileira. Sílvio Romero é um dos autores que chegou a considerá-la fundamental para a compreensão da constituição das nações, pois considerava que ela era um elemento chave que permeia os vários campos da vida em sociedade, como a política, as estruturas sociais, a estética e a moral, tendo se tornado, portanto, “a linguagem através da

⁵ No primeiro volume da coletânea *Introdução ao Brasil, um banquete no trópico* (1999), de Lourenço Dantas Mota, também são citados outros nomes de referência nos estudos de interpretação do Brasil para além daqueles que formam a base teórica deste estudo e que podem ser consultados pelo leitor que desejar se aprofundar nos temas dos Estudos Brasileiros. São eles: Padre Antônio Vieira, André João Antonil, José Bonifácio, Visconde de Mauá, Joaquim Nabuco, Eduardo Prado, Capistrano de Abreu, Paulo Prado, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior, Victor Nunes Leal, Oliveira Vianna, Celso Furtado, Raymundo Faoro, Antonio Candido, José Honório Rodrigues e Florestan Fernandes. (ANHEZINI; FERREIRA, 2014).

qual se apreende a realidade social”. (ORTIZ, 2012, p. 30).

É preciso ter em mente que tanto a aplicação quanto a aceitação de tais ideias para interpretar a realidade brasileira fizeram parte de um momento que se revelou crucial para a história do país. Além da onda de imigração que observa-se no Brasil em fins do século XX e a acolhida de viajantes estrangeiros que ali se estabeleciam temporariamente para desenvolver estudos antropológicos e sociais, vários outros acontecimentos de caráter nacional influenciaram o crescimento das correntes interpretativas do Brasil que se faziam valer de teorias raciológicas e, assim, ajudaram a moldar o que seria a caracterização do sujeito brasileiro. Por exemplo, se Fausto (1995) alega que, com a extinção do tráfico de escravos na década de 1850, grande parte da população já estava convencida de a escravidão estava fadada à extinção, a concretização desse ideal só veio a acontecer nas décadas seguintes. A Lei do Ventre Livre⁶, proposta pelo governo imperial em 1871, veio a adiantar e reforçar o movimento em prol da abolição da escravatura que, no entanto, só viria a acontecer em 1888. Era preciso, portanto, não só compreender quem era aquele novo elemento social que passava a integrar a sociedade brasileira, mas, acima de tudo, definir o seu lugar na malha social que ali ia sendo tecida. Diante de tal cenário, onde sujeitos de distintas origens habitavam e transitavam o território brasileiro, os intelectuais

Assim, interessa compreender como o argumento racial foi política e historicamente construído nesse momento, assim como o conceito de raça [grifo da autora], que além de sua definição biológica acabou recebendo uma interpretação sobretudo social. (SCHWARTZ, 1993, p. 17)

Embora carregue em si uma carga simbólica indiscutível, a mesma abolição da escravatura no Brasil que é considerada um marco histórico na história do negro no continente americano, também moldou tantas outras configurações segregacionistas engatilhadas pela nova condição social do negro na sociedade brasileira, dentre elas a perpetuação de uma hierarquia social baseada na raça, onde o lugar marginal dos negros na produção capitalista e sua incorporação em novos regimes de trabalho coagido (BARONCOY, 2000b) tornam-se apenas duas das consequências que o ideal de liberdade da abolição trouxe para o país.

⁶ A Lei do Ventre Livre declarava “[...] livres os filhos de mulher escrava nascidos após a lei, os quais ficariam em poder dos senhores de suas mães até a idade de oito anos. A partir dessa idade, os senhores podiam optar entre receber do Estado uma indenização ou utilizar os serviços do menor até completar 21 anos.” (FAUSTO, 1995, p. 217)

Em um primeiro momento, os estudos de raça centravam-se no reconhecimento da existência de três raças que coexistiam no país - o negro, o índio e o branco - e tinham como foco a problematização da relação entre elas para a ordem social do país. A partir do paradigma antropológico sobre sociedades primitivas e civilizadas, a raça branca era vista como superior às demais, o que levou os intelectuais brasileiros a refletirem sobre a supremacia racial do homem branco no mundo e como isso se refletia na formação da sociedade brasileira. A partir de então, a raça branca era tida como meta e o negro e o índio verdadeiros entraves no processo civilizatório de um país que, em 1890, era composto por cerca de 42% mulatos, 38% brancos e 20% negros (FAUSTO, 1995). Nos anos seguintes, constatada a impossibilidade em se caracterizar uma sociedade que não negava suas influências culturais variadas, os intelectuais brasileiros encontram no conceito de mestiçagem uma saída - ou, como disse Ortiz (2012, p. 20), um “ponto de equilíbrio” - para definir aquele grupo social. Mais do que uma necessidade científica, o nascimento do conceito do sujeito mestiço no Brasil indica o fortalecimento do sentimento nacionalista no país, ao qual a construção de uma identidade nacional era tanto mais uma “necessidade social” (ORTIZ, 2012, p. 21) do que uma mera concepção teórica. É esse conceito que norteia uma série de estudos que inauguram a ideia do Brasil cadinho, ou seja, o sujeito brasileiro que é híbrido⁷ e carrega em si um pouco das raças que o compuseram.

Surge daí o pessimismo característico da produção intelectual daquela altura acerca da sociedade brasileira e seu futuro. Se, por um lado, o conceito de mestiçagem possibilitava atribuir à sociedade brasileira uma identidade própria, por outro, oficializava a posição daquele grupo social enquanto produto dotado de características de outras raças. Dizer que o sujeito brasileiro era o amálgama de três raças distintas - o branco, o índio e o negro - era colocá-lo como produto, estigmatizando-o a uma posição de inferioridade e lhe atribuindo uma existência calcada na casualidade. Isso porque, para autores como Nina Rodrigues, o cruzamento inter-racial entre as três raças que ali existiam só poderia levar à uma nova raça impura que herdava todas as características que relegavam o negro e o índio a uma posição inferior na história.

Tanto tal impasse quanto os novos desafios sociais do país na altura fazem

⁷ Definição de híbrido. Dizer que a ideia de hibridismo já começa a surgir nesta altura, associada a ideia da mestiçagem.

com que a transição dos séculos, em termos epistemológicos, seja classificada como um momento de “indecisão” (ORTIZ, 2012, p. 35) sobre como interpretar ou mesmo explicar a sociedade brasileira em termos culturais. Por esse motivo, o assunto passa a ser considerado uma verdadeira “exigência histórica” (ORTIZ, 2012, p. 35) com a qual autores os diversos campos do saber se veriam impelidos a lidar nas décadas seguintes.

4.2 Em busca da unidade nacional

Como visto no tópico anterior, ainda que tenham tido forte influência na obra de grandes autores no campo dos estudos brasileiros, muitos deles incontornáveis e ainda hoje amplamente referenciados⁸, as teorias racistas e ambientalistas que vinham sendo usadas para interpretar a realidade brasileira tornaram-se incompatíveis com o cenário social e político das primeiras décadas do século XX.

A ambiguidade da identidade do Ser nacional forjada pelos intelectuais do século XIX não podia resistir mais tempo. Ela havia se tornado incompatível como processo de desenvolvimento econômico e social do país. (ORTIZ, 2012, p. 42)

Ortiz (2012) assinala o ano de 1914 como particularmente emblemático, tanto por marcar o início da Primeira Guerra Mundial quanto o florescer de um sentimento nacionalista que se alastra em nível federal e representa uma aberta para a possibilidade de se pensar em novas formas de olhar e interpretar o Brasil. Esse é um sentimento que se estende à década de 1920⁹, quando o ideal desenvolvimentista dá lugar ao nacionalismo e a busca pelo “ideal de brasilidade” (VELLOSO, 1987, p. 2) passa a ser uma prioridade no país. Cabe assinalar que este cenário não é exclusivamente brasileiro, já que expandiu-se pela América Central e do Sul, onde começam a surgir os primeiros impulsos nacionalistas mais concretos em direção à construção das identidades nacionais. A

⁸ A disciplina dos Estudos Brasileiros encontra-se, ainda nos dias atuais, repleta de referências a nomes como Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha, apontados por Ortiz (2012) como alguns dos principais nomes que contribuíram para a construção do discurso de interpretação da realidade brasileira com base em conceitos e teorias racistas.

⁹ Ainda no final da década de 1950 é possível identificar o sentimento nacionalista direcionando as ações políticas e o cunho dos estudos científicos. Rodrigues (1992) recorda que, com o fim da Segunda Guerra Mundial, era preciso fazer frente à hegemonia dos Estados Unidos na região que se impunha de maneira evidente e defender uma identidade e produções culturais mais autônomas, alinhando-se também a cultura nacional à busca dos brasileiros em se forjar uma identidade brasileira.

propósito da década de 1920, é preciso falar sobre a Semana de Arte Moderna, em 1922, que representa um dos marcos históricos do nacionalismo e da busca pela identidade nacional brasileira. Enquanto buscava-se modernizar-se industrialmente e economicamente o país, o que só viria a concretizar-se de fato nas décadas seguintes (LISBOA, A. M., 1995), as artes e as atividades intelectuais ampliaram seus horizontes e passaram a recorrer às tradições e à cultura nacional na construção e defesa de uma identidade nacional própria. A produção literária da época, por exemplo, fornece um testemunho fidedigno do período. Em obras produzidas naquela altura, o não-nacional é representado como “doente, perverso e, finalmente, ameaçador” (MOLLOY, 1993, p. 23) e, não raro, rechaçado com criações vanguardistas e regionalistas (CANDIDO, 1993). O sentimento de amor à pátria estava presente de tal forma que sequer resguardava os cânones estrangeiros, que eram traduzidos em moldes nacionais culturalmente aceitáveis. (MOLLOY, 1993).

O recorrer à tradição e ao regionalismo para a caracterização da identidade nacional faz com que autores como Ortiz (1999) argumentem que, embora a década de 1920 seja aquela que concentra grande parte da produção artística e intelectual voltada para um projeto nacional de caráter modernista, tal ebulição artística e intelectual, além de promover mudanças substanciais na interpretação cultural brasileira da altura, serviu para antecipar as mudanças que viriam a acontecer nos anos posteriores. É por isso que, se a Semana de Arte Moderna é tida como emblemática dos novos ares que invadiram todos os campos do saber no país¹⁰, em termos de construção da identidade nacional no viés científico de caráter científico e social, é a década de 1930 que é amplamente citada na literatura como a mais expressiva, não deixando margem para questionamentos sobre a relevância do período na construção da identidade nacional.

Não bastasse a Revolução de 1930 e a entrada de Getúlio Vargas no cargo da presidência, em 1930, o que marcou o fim da República Velha e o início da República Nova no país, o cenário cultural também sofreu profundas mudanças. As autoras consultadas nesta revisão de literatura e tantos outros autores apontem o período como um marco essencial na história das políticas culturais do país.

¹⁰Deixando de lado todas as críticas que poderiam ser tecidas sobre a afirmação a seguir, é impossível relevar a afirmação de Roland Corbisier de que a história do Brasil começa com a Semana de Arte Moderna, e que tudo o que se passou antes desse acontecimento deve ser considerado pré-história. (ORTIZ, 2013).

Enquanto este é o primeiro período histórico indicado por Calabre (2005) em sua retrospectiva das políticas culturais brasileiras, tendo sido sucedido pelas ditaduras militares e os primeiros governos democráticos, Santos, M. S. (2013) indica que este fora o momento em que o governo nacional adota uma postura orientada para a sua institucionalização pública. Vargas buscou legitimar seu governo por meio de intervenções na esfera cultural que visavam a unificação do imaginário coletivo da nação e, com isso, a legitimação era a formação de uma identidade nacional. (SANTOS, M. S., 2013). Datam dessa época, por exemplo, a fundação do Serviço Nacional de Patrimônio Cultural (Sphan), do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), o Instituto Nacional do Livro (INL) (CALABRE, 2013) entre outros¹¹. É possível observar, ainda, o fortalecimento da indústria cultural, sobretudo o rádio, o cinema e a televisão, cenário que se nota ainda na década de 1950 e que se estende por toda a América Latina (CALABRE, 2013), caracterizando uma época de intensa intervenção e incentivo público à cultura que tem seu ápice na criação de museus, monumentos e demais equipamentos culturais públicos. Uma análise mais demorada das ações políticas culturais do governo de Vargas revelaria o quanto é inegável que essa era uma área considerada estratégica em seu projeto político, que incluía a incorporação de um discurso nacional na voz e nas instituições estatais e um autoritarismo camuflado em resposta à demanda já latente da sociedade brasileira por uma identidade que a representasse em sua originalidade e autenticidade (VELLOSO, 1987). Observa-se, portanto, uma forte aproximação entre cultura e gestão pública, com o nacional-popular a se dissociar da concepção que Canclini (1983) chamou de biológica-telúrica, baseada nos laços naturais e em nada relacionada às estruturas sociais, para a concepção estatista, onde o Estado surge enquanto síntese dos valores nacionais e instância de poder sobre o simbólico e as estruturas de representação da cultura nacional.

A inclusão da cultura nas pautas governamentais com maior recorrência exigiu que o campo científico e do saber acompanhassem tal movimento, de modo

¹¹Outras instâncias de viés cultural fundadas na altura e citadas por Santos, M. S. (2013) são: Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936), Serviço de Radiofusão Educativo (1937), Instituto Nacional do Livro (1937), Serviço Nacional do Teatro (1937), Conselho Nacional de Cultura (1938), Conservatório Nacional do Canto Orfeônico (1942). A autora também menciona os seguintes equipamentos públicos de controle da cultura: Departamento oficial de publicidade (1931), Departamento de propaganda e difusão cultural (1934) e Departamento de imprensa e propaganda (1939).

a orientar e suplantar as diretrizes federais. Também os intelectuais brasileiros vislumbraram uma grande oportunidade para o fortalecimento das Ciências Sociais no país e até mesmo um caminho para o exercício de poder por meio do reforço de certas correntes interpretativas. Assim, os intelectuais brasileiros, reconhecendo no Estado o grande potencial da expressão da unidade nacional, começam a voltar seus esforços no sentido de mesclar a ideia de uma identidade brasileira ao fortalecimento dessa instância política.

É a partir da década de 30 que eles [os intelectuais] passam sistematicamente a direcionar a sua atuação para o âmbito do Estado, tendendo a identificá-lo como a representação superior da idéia de nação. Percebendo a sociedade civil como corpo conflituoso, indefeso e fragmentado, os intelectuais corporificam no Estado a idéia de ordem, organização, unidade. Assim, ele é o "cérebro" capaz de coordenar e fazer funcionar harmonicamente todo o organismo social. (VELLOSO, 1987, p. 3)

As palavras de Velloso (1987) incitam a imagem de um Brasil não só em ebulição política e econômica, mas também intelectual, o que fez com que o pensamento social no país se atualizasse frente aos novos desafios sociais da altura. Como já fora aqui mencionado, as teorias raciológicas que compunham o legado teórico na interpretação do Brasil enquanto cultura mostravam-se defasadas para explicar a realidade do país das primeiras décadas do século XX. O já consolidado conceito de mestiçagem cultural, que antes havia impulsionado a corrente nacionalista no país, agora era visto como um entrave na consolidação de uma identidade nacional que pudesse cobrir toda a diversidade, complexidade e particularidade do sujeito brasileiro. Perceber esse impasse é essencial, pois ele caracterizou uma demanda intelectual a partir da qual é possível observar o nascimento de duas correntes interpretativas do Brasil que se destacaram na década de 1930. Uma delas é liderada pelos estudos de Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr., que estruturaram suas ideias acerca do Brasil na recente tradição universitária do país. Foi, no entanto, Gilberto Freyre quem, nas primeiras décadas do século XX, se dedicou exaustivamente a dar um passo além no estudo da identidade brasileira a partir do legado de cunho racista. Depois de retornar ao Brasil após um curto período de exílio, resultado da Revolução de 30, Freyre se viu motivado a conceber uma nova interpretação Brasil em meio a uma sincronia de circunstâncias favoráveis. Para além do fato de que o país carecia de uma concepção do sujeito brasileiro que acompanhasse o ideal nacionalista de

Getúlio Vargas e das recentes mudanças na disciplina da Antropologia, que sugeriam que o campo etnográfico se tornasse o próprio objeto de investigação (GONÇALVES, 2004), em sua passagem pelos Estados Unidos, o sociólogo teve a oportunidade de ser aluno de Franz Boas na Columbia University. Ali, Freyre teve seu primeiro contato com o culturalismo americano e reconhece o impacto que a obra de Boas veio a ter em sua teoria, em especial na distinção entre os conceitos de raça e cultura e a identificação de influências sociais, culturais e do meio na construção do sujeito humano. (FREYRE, 2003). É, portanto, reconhecendo os desafios impostos pela história na construção da identidade brasileira, que Freyre vê-se imbuído da tarefa de dar uma resposta ao dilema racial e cultural do país:

Era como se tudo dependesse de mim e dos de minha geração; da nossa maneira de resolver questões seculares. E dos problemas brasileiros, nenhum que me inquietasse tanto como o da miscigenação. (FREYRE, 2003, p. 31)

Em *Casa Grande & Senzala* (1933), Gilberto Freyre revisa e reinventa a narrativa do sujeito brasileiro. Reconhecendo a influência dos modelos econômicos e produtivos na estrutura das sociedades (FREYRE, 2003), o sociólogo vai buscar na história o embasamento para explicar a sociedade do presente, explicitando como as particularidades de cada raça influenciaram na personalidade do brasileiro mestiço. Para o efeito, a dinâmica da casa-grande torna-se a metáfora principal, uma “história íntima de quase todo brasileiro” (FREYRE, 2003, p. 44) por meio da qual é possível identificar os traços que marcam toda uma sociedade.

Embora a obra de Freyre ainda não tenha sido suficiente para tirar do limbo colonialista que era evidente na história do Brasil até então, é impossível negar que ela representa um grande contributo para a construção da identidade nacional brasileira, ao contrário do que pensou Candido (1995) ao afirmar que o leitor dos dias atuais poderia não compreender “a força revolucionária, o impacto libertador que teve este grande livro” (CANDIDO, 1995, p. 9). Não só o livro em questão quanto toda obra de Freyre tornou-se emblemática e é, até os dias atuais, amplamente consultada e debatida. Um dos motivos mais evidentes para isso é que Freyre conseguiu transformar em positiva a carga negativa antes associada ao conceito de mestiço, o que abriu leque de oportunidades para a revisão de quem é o brasileiro, possibilitando, inclusive, que a ideia do sujeito brasileiro mestiço fizesse parte do discurso oficial da nação. Para o autor, embora o sistema

patriarcal de colonização portuguesa no Brasil tenha configurado uma situação de imperialismo da raça europeia às raças ditas “atrasadas” (FREYRE, 2003, p. 35) que eram o negro e o índio, essa imposição possibilitou que aquela sociedade se atualizasse frente às demais civilizações, lhe conferindo também uma autenticidade e originalidade que era o produto do cruzamento entre as raças. Isso porque, antes visto como produto do cruzamento de distintas raças, duas delas consideradas “inferiores” (ORTIZ, 2012, p. 20) em relação à europeia, o mestiço agora era o elemento central promovido em uma articulação entre os intelectuais, a cultura e o Estado. A citação a seguir justifica o ponto de vista de Freyre e reforça o caráter positivo que a ideia de mestiçagem adquiriria a partir da década de 1930:

A miscigenação que largamente se praticou aqui corrigiu a distância social que de outro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre a casa-grande e a senzala. O que a monocultura latifundiária e escravocrata realizou no sentido de aristocratização, extremando a sociedade brasileira em senhores e sanduichada entre os extremos antagônicos, foi em grande parte contrariado pelos efeitos sociais da miscigenação. (FREYRE, 2003, p. 33)

4.3 Por uma consciência independente¹²

A concepção freyriana do sujeito nacional foi amplamente adotada e explorada em diversas esferas. Englobante e otimista, ela veio diretamente ao encontro do ideal do Estado Novo de utilizar a cultura enquanto “instrumento de doutrinação” (VELLOSO, 1987, p. 44) por meio do qual foi possível consolidar a tradição e os símbolos nacionais. A partir de Freyre, os brasileiros ganham uma identidade que lhes é particular e podem ver-se refletidos nas ações promovidas pelo Estado. Pode ser essa a razão que fez com que ainda se passassem alguns anos até que a concepção freyriana do sujeito brasileiro perdesse força e para que novas correntes intelectuais se desenvolvessem e ganhassem espaço. Face às novas questões nascidas com o feito da Segunda Guerra Mundial, o tom quase romântico imbuído na concepção de sujeito cunhada por Freyre precisou ser reavaliado. Já na década de 1950, o Brasil recorre, portanto, a um forte impulso

¹² O título alude à concepção de consciência dependente de Balandier, um dos primeiros autores que, nas décadas de 1950 e 1960, chamaram a atenção da academia para a situação colonial que ainda subjazia, ainda que com uma nova face, nas ex-colônias. Para saber mais sobre teorias deste teor, vide Balandier (1951, 1952 [1996]). Para um enfoque na América Latina, vide Machado (1999).

nacionalista e desenvolvimentista na direção de se erigir como nação e fincar sua posição em nível internacional. Dentre as tantas mudanças sociais ocorridas no país nessa década e que são elencadas por Rodrigues (1992), destaca-se a adoção de novos hábitos cotidianos e a popularização do consumo, ambas em muito influenciadas pelo ritmo acelerado da produção que se automatizava com uma velocidade inédita. No campo da cultura, Calabre (2013) sinaliza o fortalecimento da indústria cultural e dos investimentos privados na cultura, em muito impulsionados pela adoção do ideal nacional-popular pelo então presidente Juscelino Kubitschek em seu plano de governo, diretriz presente não só no Brasil, mas também na América Latina como um todo.

Em meio a tamanho otimismo, em 1955, é fundado o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), instituição que viria a inaugurar todo um novo movimento do pensar a condição brasileira. Posicionado enquanto pólo científico, concentrava esforços intelectuais e científicos para produzir toda a sorte de materiais relacionados ao Brasil nos campos da política, economia e cultura. Dentre os objetivos primários da instituição, estava o despertar da consciência nacional para questões culturais de grande relevância para a autonomia do país e que, no entanto, até o momento não haviam ganhado a força necessária. Como é possível observar nos estudos dos intelectuais isebianos, dentre os quais destacam-se Álvaro Vieira Pinto e Roland Corbisier, o discurso nacional começa a ser moldado a partir de uma visão mais alargada da cultura, abordando não só as questões antropológicas que antes caracterizavam os principais pontos de discussão dos intelectuais acerca do Brasil, mas também os tópicos sociais envolvidos na construção da identidade nacional enquanto estratégia de confronto de uma reconhecida supremacia ocidental que tencionava prolongar-se em terras brasileiras. Como lembra Ortiz (2012), a diretriz que norteava a pesquisa dos intelectuais isebianos estava em muito alinhada com os estudos colonialistas de Frantz Fanon, que tecia críticas pormenorizadas à condição colonial em África em tom revolucionário¹³, e Georges Balandier, que abordava o colonialismo do ponto de vista social para destacar a subalternidade intelectual e cultural existente na relação entre dominador e dominado, ou seja, a metrópole e a colônia. Essas

¹³ A esse propósito, Ortiz (2012) traça um paralelo entre as questões colonialistas levantadas no Brasil e o processo de descolonização em África entre 1954 e 1963 e também em Ásia entre 1943 e 1951.

influências fazem com que, pela primeira vez na história intelectual do Brasil, termos como “cultura alienada”, “colonialismo” e “autenticidade cultural” (ORTIZ, 2012, p. 46) comecem a surgir e a integrar pautas políticas e acadêmicas, tornando-as fortemente marcadas por um discurso reformista e anticolonialista. Nas palavras de Corbisier (1958):

A falta de consciência nacional, a falta de consciência crítica em relação a nós mesmos se explica pela alienação, pois o conteúdo da colônia não é a própria colônia, mas a metrópole... A tomada de consciência de um país por ele próprio não ocorre arbitrariamente, mas é um fenômeno histórico que implica e assinala a ruptura do complexo colonial. (CORBISIER, 1958, p. 40)

É possível que o fato do discurso isebiano ter se consolidado e ter sido adotado enquanto discurso oficial da nação seja justificado por sua compatibilidade às novas diretrizes culturais que eram colocadas em prática pelo poder público. Desde a década de 1930, a relação entre o desenvolvimento econômico e a consolidação da nação passava a ser cada vez mais evidente e ambos os tópicos já vinham sendo vistos como correlatos e, portanto, frequentemente incluídos na agenda governamental do país. Com a abertura do mercado nacional às empresas estrangeiras, diretriz do plano de governo de Kubitschek, tornou-se ainda mais imperativo uma revisão nas políticas culturais brasileiras (SANTOS, M. S., 2013) de modo a tanto proteger o patrimônio nacional cultural quanto identificá-lo perante os novos investidores. Nesse sentido, a abordagem do ISEB constitui uma confirmação de que política, economia e cultura são vertentes que haviam se tornado inseparáveis. Com isso, o ideário nacional desenvolvimentista passa a estar intimamente relacionado ao movimento anticolonialista e antiamericanista, esse último comumente associado ao popular e à esquerda (SANTOS, M. S., 2013), fazendo com que, nas décadas seguintes, seja possível observar o surgimento de políticas culturais que têm como base a institucionalização da cultura (CALABRE, 2013) que é voltada para a valorização do nacional-popular. O que se observa, portanto, ao longo da década de 1950 e o início da década de 1960, é o crescimento de uma indústria cultural nacional e a adoção do popular enquanto síntese de uma suposta brasilidade que fora pensada para caracterizar o país e sua cultura em um mercado internacional.

Em termos científicos, é preciso ressaltar que, no Brasil, foi apenas a partir daquela altura em que o conceito de popular passou a estar configurado de forma

que pudesse ser adotado pelas elites. Tal atitude só é possível a partir do rompimento da ideia de folclore¹⁴ e de cultura popular, nos primeiros anos da década de 1960, o que possibilitou a adoção do conceito de popular pelo poder público sem que houvesse conflitos de interesses. Desse modo, o folclore passa a estar associado às culturas tradicionais, assumindo a cultura popular um papel de destaque nos programas governamentais. (ORTIZ, 2012). Nas palavras de Ortiz:

O conceito de cultura popular se confunde, pois, com a ideia de conscientização; subverte-se desta forma o antigo significado que assimilava a tradição à categoria de cultura popular. 'Cultura popular' não é, pois, uma concepção de mundo das classes subalternas, como o é para Gramsci e para certos folcloristas que se interessam pela "mentalidade do povo", nem sequer os produtos artísticos elaborados pelas camadas populares, mas um projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização. O termo se reveste portanto de uma nova conotação, significa sobretudo função política dirigida em relação ao povo. (ORTIZ, 2012, p. 72)

4.4 A cultura brasileira durante a ditadura militar

A década de 1960 marca o início de anos difíceis na história do Brasil. Embora muitos políticos ainda estivessem inclinados a priorizar a ordem constitucional em vigência, outros assuntos tornavam-se mais urgentes na agenda nacional, dentre os quais Fausto (1995) destaca a manutenção da ordem social, o respeito à hierarquia e o controle do comunismo. Foi a alegada falta de investimento nesses pontos, bem como a perda de legitimidade de João Goulart e as conexões que iam sendo tecidas entre os baixos escalões das Forças Armadas e os trabalhadores organizados, que levaram o autor a concluir que a instauração do regime militar no Brasil se deu por justificada, em um cenário em que “a ordem se transformava em desordem, e a desordem justificava a intervenção”. (FAUSTO, 1995, p. 461). Assim, polarização das posições políticas e o total abandono dos princípios democráticos (FAUSTO, 1995) configuraram um momento propício para que, em 1964, representantes do alto comissariado das Forças Armadas assumissem o governo em cargos distintivos e outras diversas funções, alegadamente para “livrar o país da corrupção e do comunismo e para restaurar a democracia” (FAUSTO, 1995, p. 465). Os decretos assinados naquele período, conhecidos como Atos Institucionais (AI), podem ser apontados como a principal

¹⁴ Em 1968, foi criado o Museu do Folclore, no Rio de Janeiro, onde Aloísio Magalhães criou novas concepções para o popular brasileiro e o associou a uma ideia de “brasilidade” (SANTOS, M. S., 2013, p. 223)

via de atuação dos militares e, embora controversos, apontam para a existência de uma pluralidade de correntes políticas colocadas em prática em diversos setores, dentre elas o nacionalismo (FAUSTO, 1995). Em poucas palavras, pode-se descrever o regime militar no Brasil, que vai desde 1964 a 1984, como “um momento de reorganização da própria economia brasileira.” (ORTIZ, 2012, p. 80). Cabe aqui pontuar aqui a visível demanda por mais esforços no campo da cultura no viés político e também econômico, considerando-se o alargamento da classe média e a concentração da população nos centros urbanos como resultado das diretrizes desenvolvimentistas da década anterior. (ORTIZ, 2012). Portanto, em um primeiro momento, fez-se necessário o debate sobre a construção de uma política nacional de cultural, reflexão coerente à racionalização da maneira de gerir o país e ao momento em que se encontrava o capitalismo brasileiro.

Pode-se afirmar que, no período em que a economia brasileira cria um mercado de bens materiais, tem-se que, de forma correlata, se desenvolve um mercado de bens simbólicos que diz respeito à área da cultura. (ORTIZ, 2012, p. 81)

É compreensível que afirmações como a de Fausto (1995, p. 465), de que “o regime quase nunca assumiu expressamente sua feição autoritária”, sejam vistas com estranheza. É amplamente reconhecida a censura do governo no campo das artes, o que tanto impulsionou o nascimento de uma nova linha de produções culturais de teor altamente político quanto motivou diversos artistas a se exilarem fora do país. Também não é possível negligenciar a repressão e a desarticulação de vários dos movimentos culturais populares que haviam surgido e ganhado impulso nas décadas anteriores como estratégias do governo no campo cultural (ORTIZ, 2012), o que fez com que as livres expressões culturais, sobretudo as que evidenciavam a multiplicidade do pensar e da arte no país, se tornassem cada vez mais escassas. Contudo, em termos políticos, deve-se lembrar, como o faz Ortiz (2012), de que a integração era um dos principais pilares das políticas estatais, as quais garantiam a retomada do poder de decisão ao Estado por meio da coordenação das diferenças e sua submissão aos Objetivos Nacionais. Dentre esses objetivos, estava a Segurança Nacional, facilmente identificável no campo da cultura nas investidas do governo federal em preservar a diversidade cultural do país. Na interpretação do autor, o papel do Estado naquela altura, em relação à cultura brasileira, era o seguinte:

O Estado aparece, assim, como guardião da memória nacional e da mesma forma que defende o território nacional contra as possíveis invasões estrangeiras preserva a memória contra a descaracterização das importações ou das distorções dos pensamentos autóctones desviantes. Cultura brasileira significa neste sentido “segurança e defesa” dos bens que integram o patrimônio histórico. (ORTIZ, 2012, p. 100)

Dado o interesse do poder público em salvaguardar o patrimônio cultural brasileiro em suas diversas manifestações para assim criar um repositório de bens simbólicos que sustentasse todas as diretrizes governamentais a serem implantadas., o debate sobre a identidade nacional ganhou força durante o regime militar e caracteriza um dos focos dos esforços federais no campo da cultura. A conclusão mais óbvia é a de que o legado isebiano havia se tornado inadequado para o uso no discurso oficial. Embora tivesse ganhado força em décadas anteriores, a promoção de um discurso que enfatizava uma cultura brasileira homogênea em prol da fortificação da nação enquanto projeto cultural não deixava margem para o reconhecimento da diversidade cultural que ali existia. Para resolver a questão, os dirigentes do Estado voltaram-se aos intelectuais brasileiros tradicionalistas que não foram avessos ao golpe militar para edificar uma ideia de Brasil que suplantariam as diretrizes ao mercado de bens simbólicos e também culturais. (ORTIZ, 2012). Os acadêmicos escolhidos partiram da concepção de mestiçagem cunhada por Gilberto Freyre na década de 1930, que é assim revista e ganha novos contornos, não mais com a conotação de uma suposta hegemonia racial, mas sim a admissão da diversidade cultural como uma característica singularmente brasileira. (ORTIZ, 2012) Um bom exemplo de como o reconhecimento da diversidade foi feito de forma aberta, embora ainda enviesada pelos interesses políticos e econômicos de um Estado militar, é a criação da Política Nacional de Cultura, lançada em 1975 pelo Ministério de Educação e Cultura, onde é possível encontrar passagens que referenciam as "peculiaridades regionais" (MEC, 1975, p. 16) e o "sincretismo de diferentes manifestações que hoje podemos identificar como caracteristicamente brasileiras." (MEC, 1975, p. 16).

O principal objetivo de todo o esforço em se desenvolver uma nova interpretação do sujeito brasileiro era o fortalecimento da indústria cultural nacional (SANTOS, M. S., 2013), sendo ele possível de ser alcançado por meio da criação de novos “indicadores de brasilidade” (SANTOS, M. S., 2013, p. 223) que

pudessem representar com precisão a imagem de um Brasil que se posicionava no mercado internacional como um país diverso culturalmente. Segundo Calabre (2007), as políticas culturais nacionais do período contribuíram e muito para atingir tal objetivo. O Plano de Ação Cultural (PAC), lançado em 1973, é um dos documentos que demonstram o empenho do poder público no campo da cultura, sendo ele emblemático tanto por promover a capacitação de profissionais na área da cultura quanto o financiamento de eventos culturais em vários campos artísticos e sua circulação pelo país. (CALABRE, 2007). É válido lembrar que o lançamento do PAC marca a criação da Fundação Nacional de Artes (Funarte), agência de financiamento de projetos culturais em território nacional. Pontuar a criação da Funarte é essencial, pois um dos caminhos adotados pelo Estado para a proteção e promoção da cultura brasileira foi a institucionalização de sua produção. Nos anos que se seguiram, foram criados vários órgãos estatais na área da cultura, dentre os quais o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC)¹⁵, oficializado em 1976, e a Fundação nacional Pró-Memória, em 1979. (CALABRE, 2007).

4.5 Enfim, a democracia

O reconhecimento da diversidade cultural no Brasil e sua inclusão no discurso oficial da nação durante o período da ditadura, ainda que moldado segundo os Objetivos Nacionais, fez com que fosse possível que novas abordagens de olhar o tópico comessem a se desenvolver. Isso não quis dizer, contudo, que várias medidas repressora fossem adotadas pelo poder público. Uma nova perspectiva para a cultura brasileira só começa a surgir com o fim do regime militar na década de 1980. Com o fim da ditadura, em 1984, José Sarney assume a presidência em 1985 após a morte de Tancredo Neves e coloca no topo de sua agenda política o resgate da liberdade democrática e a elaboração de uma nova Constituição. (FAUSTO, 1995) Não menos importante, a cultura também teve lugar privilegiado no programa de governo no que diz respeito às políticas externas, em movimento semelhante aos demais países da região latino-americana.

¹⁵ É interessante notar que, embora o foco do CNRC fosse o estudo detalhado da cultura brasileira em suas particularidades, seu surgimento não se dá dentro do Ministério da Educação e Cultura, mas sim por meio de um grupo de trabalho criado pelo Ministério da Indústria e Comércio e o governo do Distrito Federal. Isso demonstra o quanto a cultura vinha sendo percebida, cada vez mais, como uma componente política estratégica.

(MALAMUD, 2009). Na mesma altura em que o mundo via a bipolaridade mundial do poder político dos Estados Unidos da América e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas ser diluída em um novo cenário multipolarizado (SEIXAS, 2008), o Brasil passa a ser um dos principais vetores na articulação da nova dinâmica cultural que ali surgia, impulsionado pela sinergia política com os países vizinhos e pela presença dos ideais democráticos como um dos pilares da imagem internacional que o país vinha construindo. (CORTÊS, 2010). Nesse sentido, a integração política e cultural era vista como uma ação estratégica pelo então presidente José Sarney, o qual reconhecia essa aproximação como um momento inicial de um projeto compartilhado entre as nações latino-americanas que serviria de suporte para que a região buscasse "uma nova inserção soberana no mundo" (CORTÊS, 2010, p. 68).

No âmbito nacional, ainda em 1985, é criado, finalmente, o Ministério da Cultura. Calabre (2007) lembra que essa foi uma decisão controversa no governo, já que haviam muitas opiniões contrárias vindas da então Secretaria de Cultura que alegavam que os esforços deveriam estar centrados em fortalecer essa instância, e não criar uma nova. O que era, até então, especulação, acabou por tornar-se premonitório. Em seus primeiros anos, o Ministério viria a enfrentar diversos problemas administrativos e financeiros, chegando a carecer de recursos humanos e até mesmo infra-estrutura adequada para sua instalação. (CALABRE, 2007). Em uma tentativa de aumentar o investimento na cultura, em 1986, é lançada uma das medidas de maior relevância na área da cultura no Governo Sarney: a promulgação da primeira lei de incentivos fiscais para investimento em projetos culturais. Conhecida como Lei Sarney, a medida foi oficializada em 1986 e permitia às empresas descontar do Imposto de Renda valores investidos em projetos culturais por meio de doações, patrocínios ou apoios. Como consequências, observa-se uma contínua retração do investimento público direto no campo da cultura e a transferência do governo para a iniciativa privada do poder decisório sobre os investimentos culturais no Brasil. (SANTOS, M. S., 2013).

Já em 1988, é oficializada a Constituição de 1988, que é destacada por Santos, M. S. (2013) como um marco fulcral na história da construção da identidade brasileira, justamente por refletir um dos principais aspectos do então programa político de José Sarney: o "respeito às liberdades públicas" (FAUSTO,

1995, p. 519). O reconhecimento da diversidade cultural brasileira já vinha sendo esboçado nas décadas anteriores, mas ainda servia exclusivamente ao interesse do Estado e da sua política de fomento do mercado cultural brasileiro.¹⁶ A Constituição de 1988 surge, portanto, como um contra-ponto e alargamento dos direitos das minorias, sendo de grande contribuição às causas dos movimentos sociais que iam ganhando força no país. Ao proteger os interesses e direitos dos afrodescendentes e das comunidades indígenas, por exemplo, a Constituição de 88 abre uma brecha histórica para que comecem a ser pensadas ações democráticas para o reconhecimento e a efetiva defesa da diversidade cultural existente no país, inaugurando uma nova ideia de nação que abraça também as distintas influências e heranças culturais presentes no território brasileiro.

O início da década de 1990 é marcado pela chegada de Fernando Collor à presidência do Brasil. Com ele, chegam também mudanças drásticas na área da cultura, que respondem, majoritariamente, à falta de recurso financeiro que suportasse as ações promovidas por governos anteriores. De início, com a promulgação da Lei 8.029/90, em 1990, foram encerrados alguns dos órgãos públicos criados nos anos anteriores em prol do desenvolvimento da cultura, dentre eles a Funarte e a Fundação Nacional Pró-Memória. O recém criado Ministério da Cultura também foi extinto e substituído por uma Secretaria de Cultura, fazendo com que os projetos em desenvolvimento fossem inesperadamente interrompidos. (CALABRE, 2007). O Ministério da Cultura e Funarte só viriam a ser reabertos em 1993. Em seguida, a Lei Sarney foi revogada, sendo o programa de incentivo fiscal aprimorado e continuado com a promulgação da Lei 8.313/91, em 1991, que marca a criação do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), mais conhecido como Lei Rouanet. (CALABRE, 2005).

Embora outras pequenas ações na área da cultura pudessem ser mencionadas, há de se reconhecer que, ao longo da década de 1990, o modelo de investimento na cultura por meio de incentivos fiscais foi o principal motor da cultura nacional. Só no governo de Fernando Henrique Cardoso, 31,3% das legislações aprovadas estavam relacionadas aos incentivos fiscais. (CALABRE, 2005) O papel do Ministério e dos organismos públicos na decisão do investimento na cultura era mínimo, passando a ser o setor privado a ter o poder decisório sobre

¹⁶ Para saber mais, vide o capítulo 4, tópico 4.4 deste trabalho.

quais projetos culturais receberiam doações ou patrocínios que, por meio da Lei Rouanet, eram deduzidos do imposto devido das empresas. Como consequência, Calabre (2007) observa a concentração do investimento em projetos liderados por produtores e artistas de renome, uma vez que a decisão do investimento tornava-se não só uma questão financeira, mas também de marketing e comunicação.

Mesmo com a investida no desenvolvimento da cultura ao nível nacional por meio dos incentivos fiscais e a abertura à diversidade proporcionada por discursos inclusivos e a própria Constituição de 88, deve-se ter em perspectiva que essas medidas, mais do que promover, acabaram por servir de mecanismos para a manutenção da ordem social. Santos, M. S. (2013) observa que, mesmo com a abertura à diversidade, a construção da nação continuou voltada para o ideal da unidade nacional da década de 1930. Com os investimentos provenientes de incentivos fiscais concentrados nos grandes produtores sediados, sobretudo, nas capitais da Região Sudeste (CALABRE, 2007), a representação cultural da pluralidade cultural do país se vê novamente ameaçada, levando o país a estar fadado a representações simbólicas que não corresponde à realidade ou, no mínimo, que negligenciam parte importante de sua história. Surge daí a preocupação de Ortiz (2012) em distinguir, mas não desconectar, os movimentos sociais das manifestações culturais às quais correspondem, levando-o a concluir que o fator político da cultura não é natural, mas sim instituído.

Os fenômenos culturais encerram sempre uma dimensão onde se desenvolvem relações de poder, porém seria impróprio considerá-los como expressão imediata de uma consciência política ou de um programa partidário. É importante ter em mente que as expressões culturais não se apresentam na sua concretude imediata como projeto político. Para que isto aconteça, é necessário que grupos sociais mais amplos se apropriem delas para, reinterpretando-as, orientá-las politicamente. (ORTIZ, 2012, p. 142)

4.6 Luiz Inácio Lula da Silva: diversidade e regionalismo

A literatura aponta a gestão de Luiz Inácio Lula da Silva, que vai do ano de 2003 a 2011, como um dos momentos mais revolucionários na história das políticas culturais brasileiras. A cultura e as políticas públicas relacionadas à área foram dois temas que receberam a atenção do então presidente. Além de toda a reformulação estrutural e administrativa promovida nos órgãos culturais públicos, Calabre (2014) aponta uma revisão profunda no conceito de cultura como um dos

principais fatos que promoveram tantas mudanças de olhar sobre o tema. A cultura passa a ser compreendida não só como um aspecto inerente às sociedades, mas também algo que engloba dimensões mais amplas como a simbólica, a da cidadania e a econômica. A incorporação desses novos olhares sobre a cultura fizeram com que, pela primeira vez na história do Brasil, fossem criados espaços que promovessem a gestão da cultura de forma conjunta com a sociedade civil, reforçando seu caráter descentralizado e participativo que foram característicos da gestão de Lula. (CALABRE, 2014). Um bom exemplo é a realização, em 2005, da 1ª Conferência Nacional de Cultura, sendo sua segunda edição realizada em 2010. Calabre (2013) lembra que aquele foi o primeiro momento em que um espaço aberto de participação social no campo da cultura foi implementado, sendo o maior ganho de tal evento o processo de sua construção, por meio do qual instauraram-se espaços de reflexão e debate sobre a cultura brasileira a nível municipal, estadual e interestadual.

Outro marco importante da administração de Lula é o reconhecimento das especificidades locais e as consequências que isso teve tanto na organização do setor público quanto no discurso oficial da nação. Santos, M. S. (2013) observa que, mesmo com os distintos projetos políticos que influenciaram a área da cultura ao longo do século XX, a concepção do sujeito brasileiro continuava a estar muito associada à ideia freyriana de mestiçagem, discurso que vinha sendo replicado desde a década de 1930 até então. Com o crescimento das demandas de grupos minoritários, as particularidades e heranças que distinguem as expressões culturais das distintas regiões do país já não podiam mais ser negligenciadas pelo poder público, que acaba por olhar para cada região de forma individual. Também na administração pública são criadas diversas instâncias ao nível municipal e estatal para a gestão da cultura de modo a respeitar as diferenças regionais e tornar o processo decisório mais adequado às demandas locais. Com isso, segundo Santos, M. S. (2013):

[...] a história da nação deixou de ter um único referencial. Comunidades marginalizadas passaram a lutar pelo direito de “falar por si mesmas”. (SANTOS, M. S., 2013, p. 232)

O regionalismo passa a ser a principal diretriz na interpretação e promoção de ações na área da cultura no Brasil, ao contrário do ideal da unidade nacional

que vinha sendo buscado há mais de meio século. Essa constatação faz com que muitos autores referenciem o forte regionalismo implementado por Luiz Inácio Lula da Silva em sua gestão presidencial como uma das principais mudanças no direcionamento da administração pública da cultura e até mesmo na própria concepção do que era a cultura brasileira. O então ministro da cultura Gilberto Gil, a certa altura, chega a enfatizar que uma marca de sua gestão seria a abrangência (RUBIM, 2013), denotando um novo olhar sobre a cultura brasileira. Pode-se dizer que ele vem de uma conclusão que já era quase óbvia para os estudiosos da cultura brasileira de então:

No Brasil existem movimentos sociais e culturais expressivos. Há espaços alternativos, mercados culturais localizados e dinamismos que em nada se assemelham aos das grandes indústrias culturais. (SILVA; ZIVIANI, 2014, p. 17)

É precipitado, contudo, dizer que todo esse esforço em se ampliar o escopo do investimento na cultura tenha promovido mudanças realmente significativas, visto que o grau e efetividade das ações propostas ainda se mostravam muito incipientes. (CALABRE, 2014). De fato, conseguiu-se que o Ministério da Cultura, por meio de seus programas, políticas e ações, conseguisse atingir um nível de reconhecimento e importância nacional jamais antes vistos (CALABRE, 2014), mas a área da cultura continuava a enfrentar dificuldades no que diz respeito à verdadeira incorporação do discurso da diversidade cultural em sua própria estrutura. Mesmo com a criação da Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID), em 2004, cujo objetivo principal era dar voz à causa de minorias, como as culturas ciganas, indígenas e LGBT (CALABRE, 2014), constata-se ainda uma maioria de recursos direcionados à região Sudeste, sobretudo nos grandes centros urbanos. Tal fato foi bem observado por Calabre (2014):

Ao traçarmos um mapa do acesso aos recursos financeiros, materiais e até mesmo humanos no campo da cultura no país, vemos reproduzido um quadro de desigualdades muito similar ao de outras áreas, com uma forte concentração de recursos no sudeste, mas, especial, em algumas regiões dos grandes centros urbanos em detrimento de outras, ou seja, há um complexo emaranhado de centros e periferias de centros. (CALABRE, 2014, p. 154)

4.7 Desafios para o século XXI

Para que seja possível mapear alguns dos principais desafios que se

impõem à identidade brasileira no século XXI, é preciso ter em consideração que a própria história de sua construção suscita questões de teor mais amplo que, contudo, não devem ser ignoradas. Como já reconhecia Freyre (1985), o sujeito brasileiro e o seu caráter enquanto indivíduo são definições complexas, não podendo ser abordadas de pontos de vista simples e únicos. Fica evidente, na retrospectiva aqui apresentada, que a construção da identidade cultural do Brasil enquanto nação é perpassada por interesses que envolvem relações de poder e ideologias políticas. Identificar quem é o sujeito brasileiro ao longo do tempo passa a ser, portanto, uma tarefa tanto cultural quanto histórica, visto que todo o contexto que circunda sua caracterização vem a reforçar o seu caráter muito mais intencional do que circunstancial. Já não é possível afirmar que apenas de mito e tradição é composto o sujeito brasileiro, senão também de interesses políticos e econômicos que ultrapassam a esfera cultural. Como consequência, pode-se dizer que a identidade nacional passa a estar a serviço das classes dominantes e reflete interesses muito específicos que nem sempre vão de encontro às necessidades ou mesmo à realidade nacional. Para Bourdieu (2001), é na contraposição entre ideologias e as verdadeiras construções sociais coletivas em que se evidenciam as relações de poder que perpassam os universos simbólicos que encontram-se no seio das culturas.

As ideologias, por oposição ao mito, produto colectivo e colectivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante. (BOURDIEU, 2001, p. 10)

Ainda que não esteja no escopo dessa pesquisa o estudo minucioso das ideologias que são transversais à construção da identidade nacional brasileira, ter esse aspecto em perspectiva permitiu que a reflexão aqui proposta se enriquecesse, uma vez que não ignorou o fato de que qualquer imagem que se venha a construir do Brasil apareça como resposta a interesses específicos. Também no campo de estudos sobre a construção da identidade brasileira, deve ser pontuado que as tentativas teóricas e ideológicas de concepção do sujeito nacional que aqui serão apresentadas foram tanto uma resposta ao presente quanto uma insinuação para o futuro. Com isso quer-se dizer que é possível observar, na obra dos autores aqui referenciados, tanto a necessidade de se

traduzir e interpretar a realidade brasileira quanto, por outro lado, propor e construir um sujeito brasileiro original, com particularidades próprias e descolado das influências estrangeiras que lhe emprestaram toda uma carga simbólica em outros tempos.

O processo de formação da sociedade brasileira é uma construção simbólica constituída por universos que, ao estabelecerem a memória compartilhada pelos homens, ordenam sua história; ao definirem um conjunto de referências, projetam as ações futuras dos indivíduos. (VARGAS, 2007, p. 127)

Feitas essas ressalvas, não são poucos os desafios que advém. Alguns cabem serem aqui mencionados, dada sua relevância para o campo de estudo e essa pesquisa em particular. Talvez um dos mais basilares seja o da concepção do sujeito brasileiro enquanto mestiço, assumida como verdade e perpetuada ao longo das décadas desde sua primeira aparição nos estudos raciológicos brasileiros de fins do século XIX. A esse respeito, Ortiz (2013) foi muito firme ao afirmar que “a mestiçagem conduzia-nos necessariamente a uma subalternidade intransponível” (ORTIZ, 2013, p. 615), sendo essa uma constatação que se revela ainda muito atual na contemporaneidade, dada a relevância que estudos como os de Gilberto Freyre, que abordam a questão, ainda têm no campo dos estudos brasileiros. Não só o ranço evolucionista se revela ainda presente em contextos multiculturais e transnacionais, mas, também em nível nacional, podem ser identificados verdadeiros prejuízos para a história cultural do país. A concepção do sujeito brasileiro enquanto mestiço, ao mesmo tempo em que abriu um espaço existencial para a sociedade brasileira enquanto nação, relegou ao esquecimento tantas outras histórias que foram verdadeiros pilares de sua construção. A herança cultural dos afrodescendentes, que, com a supressão da memória coletiva pré-abolição e os seus respectivos referenciais culturais no ideal de branqueamento da sociedade brasileira, foram relegados à sorte em um sistema de classificação social que acabou por provocar uma fissura profunda na história do país. Com isso, toda uma cultura, sua história e sua memória passam a ser reduzidos a discursos e mitos de um “passado inventado” (GOMES; PAIXÃO, 2010, p. 49) e reconstruído a partir de uma teia de significados que, por vezes, escapa até mesmo à compreensão daqueles são os protagonistas ou descendentes daquela história. Não é, portanto, nenhum exagero a alegação de Paixão e Gomes (2010,

p. 49) de que a escravidão e a história dos negros no Brasil foi “silenciada em narrativas” por meio de uma construção identitária onde “silenciou-se fundamentalmente a história”.

É por casos como esse que o otimismo de autores como Flores e Melo (2014, p. 33), que argumentam ser o conceito de raça, atualmente, usado como “um signo para reconhecer a desigualdade social e cultural, e que possibilita dar visibilidade ao ‘outro’, instituído historicamente e aceito socialmente”, não chegue a ser suficiente para encerrar um debate já histórico sobre uma construção identitária brasileira moldada de tal forma a gerir estruturas sociais que privilegiam algumas camadas da sociedade. Isso porque, mesmo em uma nova conjuntura, é possível que estereótipos e símbolos que outrora definiram a identidade nacional ressurgam em discursos e narrativas do presente.

[...] ainda que de formas distintas, porque as identidades não são originais nem imutáveis. Elas ressurgem, sobretudo, através de mitos e tipos nacionais criados no passado, mas que ainda circulam no presente, apresentando variações próprias das mudanças de conjuntura histórica e também de acordo com os objetivos e interesses de quem os manipula. (CAPELATO, 2013, p. 173)

Mesmo o discurso do ISEB, que muda o foco das raças para a situação colonial, carece de uma avaliação mais balanceada, passado mais de meio século desde sua criação. Embora ainda seja muito influente no estudo da cultura brasileira (ORTIZ, 2012), o discurso isebiano foca no despertar para a consciência de uma posição subalterna tem a nação enquanto sujeito evocado. Para além de silenciar as vozes das minorias e camuflar questões de classe (ORTIZ, 2012) em prol de uma univocidade cultural, o que por si só já é bastante problemático em um país multicultural como o Brasil, o culto à nação e o nacionalismo se vêem enfraquecido frente aos desafios impostos à própria ideia de nação. Enquanto Fausto (1995) aponta para a necessidade da recuperação do Estado enquanto instância política por meio da redefinição de seu papel em uma sociedade cada vez mais globalizada e transnacional, Santos, M. S. (2013) alerta para a insuficiência do conceito de Estado-nação para se entender mudanças mais recentes na história e na cultura:

O antigo conceito de Estado-Nação tornou-se uma unidade de análise insuficiente para explicar as transformações ocorridas nas últimas décadas.

Paralelamente aos estudos sobre globalização, noções como mundialização, diáspora, pós-colonialismo, e mesmo modernidades múltiplas, procuram dar conta de fenômenos mais recentes. O conceito de universal, associado à soberania dos estados nacionais, também é questionado ao ser associado a dominações colonialistas, eurocêntricas e imperialistas. (SANTOS, M. S., 2013, p. 229)

Para Oliven (1992), ao sublinhar a importância da formação do Estado-nação no processo de caracterização da cultura brasileira, o conceito tem sido afetado, sobretudo, por uma reflexão ainda mais basilar sobre o tempo e o espaço, o que remete a fenômenos sociais como a rapidez no fluxo de informação e deslocamento de pessoas. O autor é categórico ao alertar que, como consequência do enfraquecimento do conceito e sua aplicabilidade no século XXI, surgem diversas problemáticas no contexto cultural, sendo a mais evidente delas a intensificação do debate em torno da invenção das tradições. Ao contrário do costume, as tradições inventadas são qualquer conjunto de práticas rituais ou simbólicas que objetivem "inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição" (HOBSBAWM, 1997, p. 9) e nascem a partir da "formalização e ritualização" (HOBSBAWM, 1997, p. 12) do passado, de modo a garantir uma continuidade subjetiva que sustenta a organização da sociedade. A tradição inventada serve, portanto, a fins culturais e políticos, tanto por se estabelecerem como uma espécie de guia para o comportamento social quanto por forjarem um universo simbólico que caracterize uma determinada sociedade. Tais valências fazem com que a invenção de tradições seja particularmente útil para instituições políticas e movimentos ideológicos recentes na história, uma vez que lhes dá um passado imemorial e o ar histórico de continuidade por meio do qual podem se posicionar e ganhar voz. Hobsbawm e Ranger (1997) estudaram a presença de tradições inventadas na história de diversas nações e reconhecem a utilização de um artifício como esse pelos Estados-nação com base na seguinte justificativa:

Também é óbvio que símbolos e acessórios inteiramente novos foram criados como parte de movimentos e Estados nacionais, tais como o hino nacional [...] a bandeira nacional [...] ou a personificação da "Nação" por meio de símbolos ou imagens oficiais. (HOBSBAWM, 1997, p. 15)

Por fim, todos os pontos levantados reforçam a ideia de que, ao falar-se da identidade cultural brasileira, é preciso estar atento para sua mutabilidade ao longo do tempo, sobretudo a quais interesses políticos e econômico respondem, no

seguimento do que Freyre (1985) já havia constatado há algumas décadas:

O caráter nacional-brasileiro não deve ser considerado, neste como em outros pontos, tão estático que permaneça inteiramente igual ao que era há um século e meio, há um século ou há meio século. Vem-se modificando. Está-se modificando. No entanto, essas modificações não foram, nem deve esperar-se que sejam, radicais. (FREYRE, 1985, p. 10)

4.8 Conclusões

A retrospectiva aqui apresentada, onde se cruza a história do pensamento social brasileiro e interpretação do Brasil à formação do Estado-nação e o desenvolvimento de políticas culturais, permite observar que os discursos utilizados ao longo da história para se construir uma identidade nacional são diversos e, por vezes, até mesmo antagônicos. Sendo esse processo de construção influenciado por interesses políticos e conjunturas econômicas, é possível concluir que a variedade de correntes políticas e a configuração de uma ordem social onde se observam esquemas de hierarquias sociais acentuadas denunciam o fato de que, por muito tempo, o estudo da cultura brasileira e a concepção do que é ser brasileiro esteve enviesada pelos interesses de classes dominantes. Durante um longo período na história, que vai desde a conjuntura da abolição da escravatura, em fins do século XIX, ao retorno dos ideais democráticos com o fim do regime militar, em 1984, a diretriz em se caracterizar o que é a cultura brasileira esteve voltada para a consolidação de uma unidade nacional, o que prejudicou o reconhecimento de expressões culturais importantes para a história do país pelo discurso oficial. Destaca-se, nesse processo, o ideal de branqueamento da sociedade brasileira, já que a miscigenação, em fins do século XIX, era vista como um fator impeditivo do progresso social e cultural do país. Com a ascensão da esquerda às instâncias de decisão política, marcada pela entrada de Luiz Inácio Lula da Silva à presidência, em 2003, começam a ser observados intentos mais objetivos na direção de se reconhecer a diversidade e as particularidades regionais do país, culminando no fortalecimento de movimentos sociais das minorias e o aumento de espaços de construção participativa de estratégias políticas entre o poder público e a sociedade civil. Não é possível precisar, contudo, o quanto tais ações tiveram um impacto efetivo em alargar a área de atuação dos órgãos públicos em nível nacional, ou mesmo o quanto o

intento de se incluir as minorias nos programas de fomento cultural teve algum resultado que fosse significativo ou que promovesse, de fato, alguma diferença substancial. É sabido que a concentração do investimento proveniente de incentivo fiscal em produções culturais, por exemplo, esteve sempre mais focada em projetos de produtores e artistas concentrados no Sudeste. Se, por um lado, o investimento público - mesmo que indireto - na cultura aumentou, esse crescimento foi vertical, no sentido de que não ampliou o seu campo de abrangência para culturas que não recebem a devida atenção na narrativa oficial da nação. Com isso, fortalece-se a indústria cultural nacional enraizada no Sudeste às custas de uma carência de investimento nas verdadeiras periferias culturais da nação.

Ao longo de todo esse processo, destaca-se o papel dos intelectuais e acadêmicos na formação das subjetividades e interpretações culturais que sustentaram discursos políticos em vários momentos da história, como Gilberto Freyre na década de 1930 e os intelectuais vinculados ao ISEB na década de 1950 e 1960. Reconhece-se, ainda, que muitos dos discursos elaborados naquelas alturas ainda possuem forte influência na caracterização de um discurso oficial da nação nos últimos anos, a exemplo da repetição de estereótipos nacionais tanto no campo da representação quanto discursivo. Isso mostra que, mesmo que a ordem social possa vir a se modificar e com a abertura para um diálogo maior entre os vários setores da sociedade, há narrativas históricas que ainda perduram e fazem a manutenção de uma ordem social que coloca em risco a história e a memória de distintos grupos sociais no país. Já não é exagerado sugerir que as representações do Brasil e do sujeito brasileiro de hoje estejam dotadas de verdadeiros símbolos que foram transplantados de outras época e que, justamente por isso, o espectador de qualquer representação da brasilidade ou de aspectos do país deve estar ciente de que, embora já transfigurada, ela ainda carrega em si algumas características que advém da história de sua própria construção. Ainda assim, a construção da identidade brasileira desde o fim do século XIX até as últimas décadas trouxe uma nova força política, econômica e cultural para o país, fosse no ganho de auto-estima e o crescimento de um forte sentimento de pertença à nação.

5 [CO]HABITAR E SUAS MEMÓRIAS

O que viria a ser a exposição *[Co]Habitar* tem início a partir de um convite da Casa da América Latina de Lisboa à investigadora Filomena Serra, ainda no primeiro semestre de 2015, para que fosse pensada uma exposição que marcaria a abertura da nova sede da instituição no ano seguinte. Criada em 1998, a Casa da América Latina (CAL) é uma associação sem fins lucrativos e de direito privado que atua na articulação e promoção de iniciativas para a promoção do estreitamento de relações entre Portugal e os países da América Latina. As ações da CAL estão distribuídas por dois eixos de atuação, Cultura e Conhecimento e Economia e Política. É, justamente, por estar associada e articular-se com o Município de Lisboa, ao Ministério dos Negócios Estrangeiros de Portugal, às Embaixadas dos países latino-americanos em Lisboa e empresas, que a instituição se apresenta como um vértice importante na difusão das culturas dos países latino-americanos em território português. Em meados do ano 2016, a instituição encerraria suas atividades na Avenida de Índia para instalar-se na Casa das Galeotas, espaço que passa a partilhar com outra instituição, a União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA).

[...] Não há outro lugar para habitar / além dessa, talvez nem essa, época do ano / e uma casa é a coisa mais séria da vida. (BELO, 1997, p. 25)

A história da Casa das Galeotas remete ao século XVIII, altura em que ali eram armazenadas embarcações reais, dentre os quais bergantins e galeotas - daí vem o nome da instituição - operados por tripulantes vindos da região do Algarve. A zona concentrava toda a movimentação característica de uma zona portuária, com o carregamento e descarregamento de mercadorias, o que só viria a mudar com instauração da República e a transferência dos barcos reais para outros armazéns. (CASA DA AMÉRICA LATINA, 2016). A construção está localizada a poucos minutos de caminhada de outros equipamentos e monumentos culturais, como o Museu do Coche, o Museu Nacional de Etnologia (MNE), a Fundação Centro Cultural de Belém (CCB), o Mosteiro dos Jerónimos e o recém inaugurado o Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), o que faz com que a CAL passe a fazer parte de uma rota cultural e turística de grande relevância para a cidade de Lisboa. Essa mudança é vista, portanto, não só como uma aproximação geográfica

para uma região de maior prestígio cultural, mas também como consequência de um ganho de relevância política e cultural na relação entre Portugal e os países latino-americanos. Tão grande é a relevância que a instituição assume na dinâmica cultural lisboeta que, na ocasião da inauguração de nova sede na Casa das Galeotas, Fernando Medina, atual presidente da Câmara de Lisboa, reconheceu que a instituição está entre aquelas que “estão no centro e podem ter um papel importante na nova geo estratégia e na nova geopolítica do nosso tempo”. (PORTUGAL..., 2016).

Logo de início, a curadora convida Giulia Lamoni e Margarida Brito Alves para juntarem-se a si e desenvolverem juntas o projeto em formato de co-curadoria. Giulia Lamoni é italiana, cursou a licenciatura em Literatura Geral e Comparada, tendo depois feito mestrado no campo dos Estudos Visuais e Textuais e arte contemporânea na Université de Paris, bem como doutoramento em Artes e Ciências da Arte na mesma instituição, quando, em 2010, se muda para Portugal para cursar o pós-doutoramento. Margarida Brito Alves é licenciada em Arquitetura e cursou o mestrado e o doutoramento já em História da Arte Contemporânea, sendo a arte latino-americana da década de 1960 uma de suas linhas de pesquisa. Atualmente, Lamoni e Alves lecionam a disciplina de História de Arte Contemporânea na Universidade Nova de Lisboa. Nessa mesma instituição, integram o Centro de Investigação de História da Arte, onde conheceram Filomena Serra, que é licenciada em História, mestre em História da Arte e doutora em História da Arte Contemporânea. Essa breve apresentação das curadoras é de grande valor para o estudo da exposição, uma vez que a investigação sobre qualquer exibição de arte, bem como dos discursos e memórias socioculturais que ela sustenta, não pode estar separada de um olhar mais demorado sobre o processo curatorial que a envolve. Na década de 1960, começaram a se intensificar os estudos orientados para uma reflexão mais atenta da prática curatorial e o papel dos curadores nas exposições de arte, levando ao fato de que a crítica de arte estivesse não só focada em abordar as obras de arte e o processo criativo artístico em si, mas também incluir a figura do curador e sua influência como parte fundamental da análise. (O’NEILL, 2007). O aumento do número de exposições coletivas em fins da década de 1980 impulsionou ainda mais a discussão sobre o tema, levando ao que O’Neill (2007, p. 14) chamou de “virada

para a curadoria”¹. A partir da década de 1990, portanto, já não era possível negar a relação de influência exercida por curadores tanto em museus quanto em exposições de arte. Embora a relação simbiótica entre a criação artística e a curadoria seja muito mais evidente na arte contemporânea, onde a linha que separa as duas práticas é muito mais tênue (O’NEILL, 2007), deve-se reconhecer que as dinâmicas sociais que circunscrevem os movimentos artísticos exercem influência no fazer e no refletir sobre a arte. Essa relação é muito perceptível em *[Co]Habitar*, um projeto que une três curadoras com percursos acadêmicos e profissionais distintos que, em dado momento, se cruzaram e se mostraram complementares. Toda essa reflexão parte de uma visão holística e complexa da arte, como a de Bourdieu (1993):

The subject of the production of the artwork - of its value but also of its meaning - is not the producer who actually creates the object in its materiality, but rather the entire set of agents engaged in the field [...] (BOURDIEU, 1993, p. 261)²

No que tange a temática do projeto, Alves (2017) alega que o ponto de partida para sua concepção foi o livro *O Problema da Habitação* (1962), do escritor e poeta português Ruy Belo. Um poema de Belo também foi utilizado em um material impresso de divulgação da nova sede da Casa da América Latina, onde a exposição esteve patente (Anexo A). O livro foi editado pela primeira vez em 1962 e os dez poemas ali constituídos representam uma verdadeira “alegoria da escrita” (FIRMINO, 1997) por meio da qual Belo devaneia por sentimentos e conclusões pessoais acerca de seu ofício, estabelecendo conexões entre o viver e a escrita. Embora a obra aponte para vários caminhos que pudessem aqui ser explorados, destaca-se aqui o sentido lato atribuído por Belo ao ato de coabitar, extrapolando uma concepção espacial para contemplar também uma dimensão temporal. Constantemente, o autor transita entre o passado e o presente em uma tentativa de se posicionar frente ao que Firmino (1997, p. 13) alegou ser “um passado

¹ turn towards curating

² O assunto da produção da obra de arte - do seu valor mas também do seu significado - não é o produtor quem, de fato, cria o objeto em sua materialidade, mas antes todo um conjunto de agentes engajados na área [...] em suma, todos aqueles que têm ligações com a arte, que vivem para a arte e, em diferentes níveis, da arte, e aqueles que confrontam-se uns aos outros em esforços onde a imposição não só de uma visão de mundo mas também uma visão do mundo da arte está em causa, e quem, por meio desses esforços, participa na produção do valor do artista e da arte.

inabitável” por ser caracterizado por um passado colectivo e cultural que não mais existem. A memória logo se configura como um caminho possível por meio do qual Belo acessa esse passado “tão forte que é impossível esquecer e, ao mesmo tempo, tão distante que é impossível recuperar” (FIRMINO, 1997, p. 10), sendo ela capaz de estabelecer uma conexão entre o poeta de outrora e o poeta do presente. O livro de Belo se revelou, portanto, um bom ponto de partida para a análise da exposição em questão, uma vez que, além de remeter a temas de grande relevância para o refletir sobre algumas das questões culturais mais relevantes da contemporaneidade, *[Co]Habitar* também traz para o primeiro plano a reflexão sobre várias questões políticas e epistemológicas. De modo análogo ao que se sucede a Belo, que se refugia na sua memória individual para a reconstrução de uma configuração de mundo que já não é, a memória individual e a coletiva está presente nos museus e nos espaços culturais em diferentes níveis, seja como um recurso ou um produto (CRANE, 2009), estando, portanto, passível de novas interpretações e representações.

Destaca-se, ainda, a presença de outro aspecto da concepção de coabitação em *[Co]Habitar* manifestados em várias dimensões. Enquanto mote da exposição, o conceito atinge camadas mais profundas de interpretação para carregar também a ideia de complexidade inerente ao próprio ato da partilha, seja de um espaço ou mesmo de subjetividades que coexistem. Segundo Lamoni (2017), a intenção curatorial era, justamente, a seguinte:

[...] pôr o dedo no facto que a coabitação nem sempre é pacífica, não traz só ideias de solidariedade, ideias... ou seja, não é uma visão ingênua que nós queríamos dar. (LAMONI, 2017)

A visão das curadoras corrobora uma mudança de paradigma que, a partir dos Estudos Culturais e dos estudos de cunho pós-colonialista, tem sido reforçada e reflete-se na crítica da visão eurocêntrica do mundo. É interessante olhar a inauguração da nova sede destas duas instituições, a Casa da América Latina (CAL) e a União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA), que carregam em si ligações históricas coloniais lusófonas complexas, como um indício do fortalecimento do reconhecimento do lugar de voz dos países com um passado colonial, sobretudo aqueles do hemisfério sul. Tal mudança de paradigma epistemológico já vem sendo considerada urgente para muitos teóricos, dentre

eles Santos, B. S. (2006), que se mostra preocupado às consequências do fato de o colonialismo estar marcado na história ocidental como uma missão civilizatória e, portanto, ter sido essa a direção que marcou o desenvolvimento europeu em uma perspectiva global. Frente ao paradoxo de que a cultura ocidental, sobretudo a política, é “tão indispensável quanto inadequada”³ (SANTOS, B. S., 2006, p. 38, tradução nossa), há o crescimento de uma demanda por novas visões que permitam compreender e transformar o mundo. Os museus e espaços de arte têm um papel essencial nesse processo, visto que, em exposições de arte, mais do que produção artísticas, são valores sociais que estão sendo incorporados e colocados em exibição (HOOPER-GREENHILL, 2009), reforçando-se dinâmicas sociais que nem sempre são justas ou mesmo correspondem à verdade.

Para cumprir com esse objetivo, nas palavras de Alves (2017, s.n.), “tornou-se muito óbvio” que a exposição deveria comportar diversas visões e interpretações, o que justificou que as obras que comporiam a sala de vídeos fossem de autoria de artistas de Portugal, Brasil, Chile e Moçambique. Para a sala de exposição, o nome de Lia Chaia foi cotado pelo fato de uma das curadoras, Giulia Lamoni, já ter conhecido a artista e seu trabalho em uma visita ao Brasil a desenvolver um projeto acadêmico sobre artistas brasileiras. Chaia é brasileira, licenciada em Artes Plásticas, já participou de exposições individuais e coletivas em diversos países e explora suportes como o vídeo, a fotografia, a performance e intervenções urbanas para provocar reflexões sobre a apropriação da natureza pelo urbano e também interrogar o papel do corpo nas mudanças contemporâneas. O nome de Andrea Brandão veio a ser cogitado de forma semelhante, já que a curadora Margarida Alves a conhecia pessoalmente de longa data e vinha acompanhando seu percurso artístico. Brandão não é brasileira, mas sim portuguesa. Se formou em Design Industrial, fez o Curso Avançado de Artes Plásticas na escola de arte Ar.Co e iniciou, recentemente, o doutoramento em Estudos Artísticos na Universidade Nova de Lisboa. Dentre os meios de expressão que mais lhe nutrem, estão o desenho, a performance, o corpo e as intervenções e instalações no espaço, dedicando uma atenção especial ao processo de criação em si e em como este está relacionado à materialização da obra e seus limites. Não é preciso muito para concluir que, salvo o país de origem, as questões que

³ tan indispensable como inadecuada

movem as artistas tanto seguem por caminhos distintos quanto se complementam. Tanto o são que as curadoras relataram sentir uma conexão muito forte entre os trabalhos passados e a linha discursiva das artistas, um fortuito que fez com que todo o processo criativo se tornasse muito “orgânico” (ALVES, 2017, s.n.) e que se revelou muito pertinente para o tipo de projeto idealizado.

A escolha de uma artista brasileira e uma artista portuguesa para compor a sala de exposições não foi intencional, mas a experiência individual de cada artista com o Brasil logo se mostrou um pormenor importante para a interpretação da exposição e o discurso que ali viria a ser formado. A relação acadêmica das curadoras Giulia Lamoni e Margarida Brito Alves com aquele país também se revelou decisiva. A começar por Lamoni, o interesse da investigadora no país é de longa data. Em seu doutoramento, a italiana começou a se aprofundar no estudo da arte brasileira, sobretudo a relação entre a palavra e as artes visuais e como essa ligação está na arte brasileira contemporânea, o que a levou a conhecer e estudar em pormenores o concretismo e o neoconcretismo brasileiro. Já para o seu pós-doutoramento, após uma temporada no *Centre Pompidou*, em Paris, onde trabalhou em cima de questões entre arte e feminismo, Lamoni começa a estudar a relação entre o momento pré-feminista no Brasil e o ponto de situação do feminismo, em busca de identificar ou não possíveis conexões entre as artistas dos diversos países que compõem a região. Esses movimentos artísticos também foram o caminho de entrada de Alves nos estudos sobre o Brasil, para quem o concretismo e o neoconcretismo enquanto expressões artísticas acabam por influenciar não só a arte, mas também as dinâmicas sociais que daí surgem.

De alguma forma, o concretismo incorpora uma série de questões que me interessam depois, de muitas outras formas [...] tem que ver com memória também, com a identidade, com o espaço de participação, de ativação social, ou seja, todo este domínio que cruza a arte a arquitetura e também a vida cotidiana. (ALVES, 2017, s.n.)

Deve aqui ser mencionada uma particularidade na montagem da exposição no que tange as obras expostas de Lia Chaia e Andrea Brandão. As obras de Chaia foram previamente selecionadas de seu portfólio e transportadas do Brasil

para Lisboa⁴, enquanto que as obras de Andrea Brandão são todas *site-specific*⁵. Essa particularidade demandou o que Lamoni chamou de “uma imersão constante” (LAMONI, 2017) em um espaço subjetivo em comum, originando obras dotadas da personalidade da artista e adequada à linha discursiva intencionada pelas curadoras. Como consequência, tem-se que tanto as memórias individuais de Brandão quanto a memória coletiva com a qual esteve em contato durante suas passagens pelo Brasil ao longo de sua vida acabaram por influenciar seu processo criativo, fornecendo-lhe todo um depósito vivencial e simbólico com o qual pudesse se relacionar e que seria o seu ponto de partida na proposição de reflexões muito específicas por meio de suas obras. Cabe lembrar que as produções artísticas autobiográficas, mais do que meramente refletir a visão pessoal de seu criador, acabam por evidenciar uma articulação do Eu privado e do público, partindo-se da afirmação de que o indivíduo criativo é muito mais relacional do que autônomo, dotando o âmbito pessoal e o político de uma ligação inquestionável. (GIBBONS, 2007).

No campo do discurso, sabe-se que os museus e os espaços culturais são espaços fecundos não só para a difusão do conhecimento, mas também para a sua construção e a (re)construção. A montagem de artefatos e peças de arte que carregam em si significados faz com que as exposições de arte produzam discursos e argumentos que extrapolam a intenção curatorial para atuam também nas dinâmicas sociais, seja por reforçá-las ou modificá-las. De modo geral e porque correspondem a estruturas sociais em sentido histórico (HALL, 1997), os discursos relacionam-se menos a uma pura atribuição de sentido e associação de ideias e mais a uma organização do conhecimento e construção de uma visão de mundo atrelada à relações de poder (HALL, 1997), estando intimamente ligados às ordem social vigente. Como resultado, observa-se aquilo que Foucault (1980, p. 145, tradução nossa) chamou de “conhecimento estratégico”⁶, por meio do qual o poder instituído é perpetuado em camadas mais sutis que perpassam a vida social, como o conhecimento e a concepção de mundo, de modo a privilegiar certos grupos

⁴ A exceção é “Saída de emergência”, a única obra *site-specific* da artista na exposição, criada na quinzena que antecedeu a abertura da exposição, e uma performance.

⁵ A terminologia aplica-se às obras de arte cujo apelo e significado dependem diretamente do local onde estão instaladas, seja ele a natureza, um espaço público ou um museu. (CHILVERS; GLAVES-SMITH, 2009).

⁶ strategic knowledge

sociais e culturais.

Como já referido no tópico 1.1, o presente estudo não tem como objetivo a análise de estratégias de exibição utilizadas pelas curadoras na montagem da exposição. Seguindo por um caminho distinto, o olhar das Ciências Sociais foi adotado como fio condutor das análises aqui propostas. Para tal, foram feitas visitas à exposição em vários momentos, desde o dia de sua inauguração ao último dia em que esteve patente na CAL. Essas visitas tiveram como um dos objetivos principais explorar a existência de um diálogo entre as obras das duas artistas. Uma destas visitas foi, intencionalmente, feita no dia da inauguração da exposição, ocasião em que foi possível acompanhar uma visita guiada com as curadoras. Em todas as idas à exposição, foram feitos registros de observação, de vídeo e fotográficos - estes últimos incluídos como anexos neste trabalho.

A partir de então, é possível dizer que, em *[Co]Habitar*, identificam-se alguns temas recorrentes que, juntos, consolidam sua tônica. Uma breve visita à exposição é o suficiente para concluir que os temas ligados à cidade e ao urbano são transversais a todas as obras. Essa relação tanto chega a beirar o óbvio em algumas obras, como é o caso de *Saída de emergência*, de Lia Chaia (Anexo K), quanto aparece de forma mais sutil, sendo evocada por meio de associações e propostas de reflexão sobre a relação entre o urbano e o orgânico, a exemplo de *Folhagem*, da mesma artista (Anexo H). Do ponto de vista da curadoria, a intenção passava por promover um debate sobre a cidade enquanto um espaço dinâmico que se localiza "entre o construído e aquilo que se destrói nesse ato de construção" (ALVES, 2017a, s.n.). Um dos pontos específicos trabalhados na exposição é o que versa sobre a relação entre a cidade e a natureza, para onde as artistas recorrem ao questionar os processos de urbanização que têm lugar nas grandes metrópoles. O mundo orgânico é assim para compor argumentos que atendem à máxima proposta pelas curadoras, de propor uma reflexão "entre o natural ou o orgânico, aquilo que é projetado, aquilo que é artificial." (ALVES, 2017a, s.n.). Seguindo por outra lógica, a cidade em *[Co]Habitar* pode ser compreendida como uma metáfora para o mundo, e as dinâmicas de construção e desconstrução aos saberes e à história que é escrita pelas mãos de historiadores e acadêmicos. Assim como coabitação nas cidades é um tema que deve ser colocado em pauta, o debate sobre a coabitação das culturas ao nível mundial é

igualmente urgente.

Já em relação à memória e às lembranças, não é de hoje em que se é possível estabelecer uma conexão entre a memória coletiva e o que está a ser exposto. Misztal (2003) observa que, ao longo do século XIX, como a memória era algo tão difuso e abstrato na vida das pessoas - tanto que “as pessoas dificilmente davam-se conta de sua existência” (MISZTAL, 2003, p. 105, tradução nossa)⁷ - restou aos museus a tarefa de oferecer um contributo no entendimento da história e do passado. A coleta, catalogagem e exibição de artefatos tinha como principal objetivo resguardar uma parte da história da humanidade e das diversas culturas, o que resultava na construção de narrativas culturais (MISZTAL, 2003). Esse aspecto reforça o caráter materialista presente nos museus até os dias atuais, traduzido pelo senso comum de que “é esperado que o museu recolha coisas” (MCLEOD, 2009, p. 455, tradução nossa)⁸. Tal descrição ainda reflete muito do que se entendia que fosse o papel dos museus recém fundados naquela época. Ainda seguindo uma linha conservadora e exibicionista em seus estatutos, à exemplo dos *cabinets* e galerias da corte na Renascença, estes espaços eram vistos “como meros conservatórios de preciosidades ou curiosidades”, onde iam se acumulando peças “dísparas e dispersas, quase sempre sem quaisquer indicações ou indicações muito precárias” (OLIVEIRA, 1972, p. 6). Atualmente, os museus são estimados não apenas por ser onde as subjetividades e objetividades se encontram, mas também como um espaço de tomada de consciência histórica. Há um diálogo maior entre a coleção e o público e, sob esse ponto de vista, a memória tem ali o papel fundamental na reconstrução do passado (CRANE, 2009, p. 319). De maneira análoga, os espaços culturais também podem ser entendidos como o que Nora (1989) nomeou de lugares de memória, onde “a memória se cristaliza e se refugia” (NORA, 1989, p. 7, tradução nossa)⁹ e o passado vira história por meio de representações criativas das narrativas que vivem no seio dos grupos sociais. Esses espaços destacam-se por seu aspecto simbólico e funcional, já apontados por Nora (1989) como característicos dos lugares de memória, uma vez que é por meio deles que a memória coletiva ganha materialidade e significado. Para o autor, a funcionalidade dos lugares de memória atua no sentido

⁷ people were hardly aware of its existence

⁸ museums are expected to collect things

⁹ memory crystallizes and secretes itself

de garantir tanto que as memórias sejam “cristalizadas e transmitidas de uma geração para a próxima” (NORA, 1989, p. 19, tradução nossa)¹⁰, enquanto que a vertente simbólica opera na caracterização de fatos ou experiências vividas por um grupo social para espectadores que deles não participou. (NORA, 1989)

Se, para tornar-se social e ser transmitida, a memória precisa estar articulada (FENTRESS; WICKHAM, 1992), as representações assumem papel de destaque na assimilação e transmissão da memória coletiva no decorrer da história. Nesse sentido, as obras expostas em *[Co]Habitar* aludem, em níveis distintos, a concepções identitárias e memórias coletivas que remetem tanto à narrativa oficial do país quanto àquelas que, frequentemente, são negligenciadas do discurso oficial. A evocação de ambas as naturezas de memórias coletivas era uma possibilidade real para a curadora Margarida Alves, que reconhece o espaço de representação, resgate e reflexão que estava a ser criado na exposição.

[...] as coisas nunca eram só aquilo que aparentavam, tinham de facto toda essa possibilidade de escavarmos, a partir dali, toda uma série de questões que têm que ver com esse passado, com uma história de partilha e que, de alguma forma, é ali repensada, atualizada, faz-nos voltar a pensar sobre ela. (ALVES, 2017, s.n.)

Já se sabe que a identidade brasileira tem sido moldada, nas últimas décadas, de acordo com os interesses políticos e ideológicos das elites. Desde a década de 1930, a construção de uma identidade nacional suficientemente consistente mostrou-se ser uma diretriz basilar dos governos¹¹. Face a abertura do mercado ao capital estrangeiro e o fortalecimento da indústria cultural no país, nas décadas de 1950 e 1960, vários foram os esforços no sentido de forjar um sujeito nacional que pudesse representar culturalmente o país. Estando atrelada à identidade cultural, a memória coletiva, consequentemente, veio a refletir as dinâmicas de poder social vigentes na sociedade brasileira. Nos diversos momentos em que se precisou reinterpretar o passado para a construção de discursos credíveis e coerentes (POLLAK, 1989), as memórias coletivas de grupos sociais minoritários que não condiziam ao ideal nacional eram negligenciadas e colocadas à margem da narrativa oficial da nação. Como consequência, toda uma herança cultural e simbólica foi sendo aprisionada, com o passar dos anos, em um

¹⁰ crystalized and trasmitted from one generation to the next

¹¹ Para saber mais, vide o capítulo 4 deste trabalho.

imaginário quase inacessível.

A partir de tal compreensão, é interessante observar que, mesmo que a intenção das curadoras fosse a de não recorrer a estereótipos para representar as culturas latino-americanas (LAMONI, 2017), é possível identificar algumas referências a um universo simbólico culturalmente arranjado para representar uma ideia de Brasil e que recorre às memórias coletivamente instituídas ao longo do último século. Um primeiro ponto a ser ressaltado é o fato de a cidade brasileira de São Paulo aparece de forma muito evidente como protagonista na construção de um saber subjetivo atrelado às questões da cidade e que se refletiram de modo inequívoco nas produções das artistas, o que é mais evidente nas obras de Lia Chaia, que vive naquela cidade e já lá expôs suas obras em exposições individuais e coletivas, como a crítica que a artista faz ao processo de gentrificação implícita em *Vila Minhocão* (Anexo L) ou à supressão da natureza em prol do ideal desenvolvimentista em *9 Pinturas* (Anexo F). Essa relação não é menos presente na vida de Andrea Brandão, que, tendo visitado distintas regiões do Brasil quando criança, fala da cidade com um carinho especial. Em 2013, a artista fez uma residência em Campinas¹², levando-a a construir fortes laços afetivos e profissionais não só naquela cidade, mas, principalmente, em São Paulo.

Um olhar ingênuo leva à conclusão de que o protagonismo de São Paulo é um reflexo do percurso pessoal e profissional das artistas, que refletiram em suas obras o que puderam absorver de suas experiências na cidade por ali viverem ou terem tido vivências pessoais e profissionais. Um olhar mais demorado, por outro lado, aponta para o destaque à cidade de São Paulo como resultado de uma concepção de Brasil que é restrita a uma região específica do país. Cabe lembrar que, entre greves da classe trabalhadora e acontecimentos importantes no cenário político, São Paulo, bem como o Rio de Janeiro e Minas Gerais, ocupou uma posição de destaque na sociedade brasileira do início do século XX. Naquela altura, não bastasse a estrutura social da cidade ser pouco diversificada, sendo constituída, sobretudo, por uma classe média proveniente da economia cafeeira, é ali que surge uma nova classe média - ou “burguesia industrial” (FAUSTO, 1995, p. 325), que teve papel fundamental no movimento que resultou na Revolução de 1930. No campo da cultura, como já visto no capítulo anterior, a região Sudeste do

¹² Campinas fica a, aproximadamente, 100km da cidade de São Paulo.

país, na qual a cidade está incluída, ocupa uma posição de destaque tanto na história do pensamento científico no Brasil quanto na construção de um universo simbólico que suportasse a identidade brasileira. Na década de 1990, o investimento em projetos culturais sediados na região Sudeste, por meio dos incentivos fiscais, já era a maioria. Esses pormenores, em paralelo ao regionalismo que faz emergir novas nuances de estereótipos nacionais na década de 1920 e, mais recentemente, no governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011), fizeram com que São Paulo enquanto universo simbólico se consolidasse como o que há de mais contemporâneo e cosmopolita na sociedade brasileira.

A reflexão em torno das cidades poderia ser feita a partir da utilização de vários elementos, mas, como em *Fauna* (Anexo G) e *9 Pinturas* (Anexo F), de Lia Chaia, é a natureza a eleita como um aspecto que fornece um contraponto ao processo de desenvolvimento das metrópoles, fazendo parte de um contexto de “subtis equilíbrios” (vide Anexo E) que dão forma ao espaço urbano. Como já visto, em fins do século XIX, o meio ambiente, assim como a raça, era um dos caminhos pelos quais os intelectuais brasileiros buscaram justificar a inquestionável diferença entre a configuração da sociedade brasileira frente às sociedades europeias. A topografia e o clima nas várias regiões do país explicavam a singularidade daquele povo frente às civilizações europeias, o que contribuiu para o crescimento de uma corrente de pensamento que partia da ideia de um Brasil exótico. Foram vários os acontecimentos que contribuíram para que tal interpretação vingasse, sobretudo ao nível regional. No campo das artes visuais, foi no início do século XX em que os artistas latino-americanos, visando sua emancipação cultural, começaram a incluir elementos da natureza e de cunho étnico em suas obras, que reforçavam, assim, o lugar de exótico daquela região. Cabe citar, ainda, o impacto que as exposições artísticas de arte latino-americana nos Estados Unidos ao longo do século XX tiveram na concepção de identidade daqueles países. Se a aproximação diplomática entre os países norte-americanos e a América Latina possibilitou uma maior visibilidade da arte daqueles países, ela também teve suas consequências para a construção de um lugar imaginário que, no caso da América Latina, é caracterizado pela magia e pelo extraordinário desconectado do tempo real (SERVIDDIO, 2010). Uma das problemáticas desse cenário é que, como argumentou Bhabha (1998), a associação ou representação

do outro como exótico não é uma ação arbitrária. É, antes de tudo, uma ação estratégica etnocêntrica que, passando pela diferenciação entre a cultura dominante e as demais - as quais Bhabha chama de culturas "bastardas" (BHABHA, 1998, p. 162, tradução nossa)¹³ - promove a discriminação cultural e a autoafirmação das culturas dominantes. Seguindo o pensamento de Bhabha, Mason (1996) chama a atenção para o fato de que o fator exótico não é algo intrínseco dos objetos e pessoas, senão uma camada de caracterização que pode ser ou não aplicada (MASON, 1996). No caso do Brasil, a representação do país enquanto um lugar de natureza exuberante e exótico é um sinônimo da reprodução de uma interpretação cultural que, recorrendo às teorias ambientalistas de fins do século XIX, opera a manutenção da posição subalterna do país na dinâmica cultural mundial.

Enquanto essa parece ser a propulsão de Chaia para a inclusão da natureza em suas obras, Andrea Brandão recorre ao elemento orgânico e acaba por provocar outros tipos de reflexão. Esse aspecto nas obras de Brandão não passou despercebido da visão das curadoras, sobretudo Giulia Lamoni (2017), para quem a flora foi adotada pela artista como um recurso para abordar temas sociais que fazem parte da complexa relação histórica entre Brasil e Portugal. Em *Ornamentus (plantas naturalis e sacus plasticus)* (Anexo Q), por exemplo, vê-se plantas de diversas espécies em sacos plásticos dispostos em um aglomerado. Aos olhos de um espectador atento, alguns detalhes essenciais na composição da obra vão além da dualidade entre os sacos plásticos e a natureza, o que é criado pelo homem e o que é natural, e indicam para a possibilidade camadas de interpretação mais profundas. As plantas escolhidas pela artista não são de espécies portuguesas, mas sim endêmicas de países como o Brasil, a África e a Ásia, e o fato de estarem em sacos plásticos transportáveis, e não plantadas, assinala para a sua mobilidade. Pode-se dizer, portanto, que a obra de Brandão conversa diretamente com questões circunscritas na temática das migrações, seja por fornecer indícios que permitem estabelecer ligações entre as plantas e as comunidades de imigrantes estrangeiros em Portugal quanto por estabelecer-se enquanto crítica a uma suposta negação da alteridade cultural que inferioriza o Outro ao mesmo tempo em que lhe tira o lugar de voz.

¹³ bastards

São camadas de interpretação como essa que estimulam o debate sobre problemáticas socioculturais que apresentam-se, de fato, como um traço forte em outras obras de Brandão em *[Co]Habitat*. No jardim exterior da Casa da América Latina, a artista posicionou aros de bueiros urbanos de modo a desenhar a constelação de Capricórnio no relvado, obra intitulada *Trópico* (anexo X). Assim como um trópico - que, para Brandão, “é linha imaginária, portanto, ela nem existe sequer” (BRANDÃO, 2017, s.n.) - as divisões sociais e culturais por meio das quais as sociedades se organizam são invisíveis e arbitrárias, estando elas organizadas de acordo com relações de poder. É na associação do nome da obra ao desenho proposto com os bueiros, contudo, que a obra se completa, com a proposta do Trópico de Capricórnio como um indício de como se configura o diálogo cultural que há entre as nações. Cabe lembrar que o trópico em questão está localizado ao sul da Linha do Equador e atravessa, assim, países do hemisfério sul do planeta Terra, sendo a maioria de África e da América Latina. Em suma, Brandão apela para a urgência em que os indivíduos pensem seu papel no mundo de forma holística, tirando conclusões de cunho não só crítico, mas também político.

[...] eu diria que um alguém que tivesse, que conseguisse entender que aquilo é o desenho da constelação de Capricórnio, que a constelação de Capricórnio, normalmente, só se vê mais no hemisfério Sul, já começaria a ter uma disposição de pensar um bocadinho onde é que nós estamos ou... estamos do outro do mundo ou estamos aqui.... já começaria a ter essa consciência. E depois de ver essa peça, começasse a olhar para os buracos e também começasse a imaginar ligações, eu acho que já estaria ótimo, sim. (BRANDÃO, 2017, s.n.)

Não menos importante, ainda é possível identificar a emergência de memórias coletivas subterrâneas (POLLAK, 1989) em algumas obras de Brandão em *[Co]Habitat*, o que vem a chamar a atenção não só para o fato de que tais lembranças resistem ao esquecimento social, mas de começarem a surgir em novos espaços coletivos. As produções artísticas que são capazes de evocar tais memórias são consideradas verdadeiros “atos de resistência” (GIBBONS, 2007, p. 63, tradução nossa)¹⁴ e simbolizam a resistência de memórias silenciadas no decorrer da história, já que, em obras como estas, “o que está sendo produzido é um conjunto de contra-memórias que, por toda a sua ofuscação, traz a atenção

¹⁴ acts of resistance

para os desaparecidos ou falecidos” (GIBBONS, 2007, p. 63, tradução nossa)¹⁵. Dentre as obras que mais relacionam-se com essa ideia encontra-se *Lastro*, de Andrea Brandão (Anexo N), composta por dois blocos quadrados feitos de borra de café, madeira, corda de sisal e outros materiais não especificados, dispostos lado a lado e totalizando 300 quilos. Todo o esforço empregado na produção da obra - “no cansaço de fazer aquela peça que me matou” (BRANDÃO, 2017, s.n.), nas palavras de Brandão - se reflete em sua complexidade. Para além da imponência do peso e o odor exalado pela obra, que se estendia por toda a sala expositiva e se acentuava conforme o tempo, tanto pelo material escolhido quanto as características físicas da obra fazem com que *Lastro* faça alusão à narrativas históricas que remetem ao período histórico marcado pelo tráfico de matérias-primas da colônia Brasil para a metrópole Portugal. Embora a artista já tivesse consciência da relação entre a matéria-prima escolhida e o tráfico da época colonial, a carga histórica de *Lastro* só veio a ficar mais clara a partir de uma conversa de Brandão com Filomena Serra, uma das curadoras da exposição. Foi naquele momento em que a artista percebeu o grau de importância da obra e tudo o que ela representava enquanto contributo para dar visibilidade a memórias coletivas que remetem a um período histórico que é, frequentemente e intencionalmente, esquecido.

Mas houve uma das conversas com a Filomena e ela disse "Ah, que giro" e falou-me das histórias de Paraty e das pedras e como é que deixavam lá as pedras. Ou seja, como é que traziam o ouro, no caso não era café, de Paraty. Mas pronto, não interessa. O café como simbologia de tráfico. (BRANDÃO, 2017, s.n.)

De forma menos evidente, a memória do tráfico também está presente em *Rasa*, também de autoria de Brandão (Anexo R). A peça apela para outros sentidos dos espectadores ao convidá-los para, descalços e de olhos fechados, percorrerem o corredor onde está instalada, mas é a escolha por usar materiais como a “folha de ouro” e o “ouro fino” (CASA DA AMÉRICA LATINA, 2016, s.n.) que ajuda a compor o sentido da obra e sua inclusão no rol de obras que evocam memórias do período colonial. Tanto a escolha do café como do ouro enquanto materiais criativos faz com que as respectivas obras sejam dotadas de uma carga

¹⁵ what is being produced is a set of counter-memories that, for all their obfuscation, bring notice to the disappeared or deceased.

simbólica histórica, dirigindo-se à consciência histórica pessoal do espectador (GIBBONS, 2007) e apelando para a construção de um novo sentido que provém tanto das referências contidas na obra e do conhecimento pessoal de cada indivíduo. Além disso, as produções artísticas que fazem alusões à uma determinada consciência histórica não são apenas ficcionais, mas, deliberadamente, referenciam todo um conhecimento e uma experiência pré-existentes e compartilhados entre o artista e os espectadores. (CRANE, 2009) Como resultado, observa-se que a interpretação da obra passa então a muito mais do espectador do que do seu produtor, levando a novos modos de criar e significar a história nos quais a imaginação exerce papel fundamental em resgatar e recriar o passado. Algo também já imaginado pelas curadoras da exposição, para quem a exposição constituía-se muito mais como um espaço de “produção” (LAMONI, 2017, s.n.) e de “encontros” (LAMONI, 2017, s.n.) do que simplesmente representações.

5.1 Conclusões

Embora memória sociocultural brasileira tenha sido construída ao longo dos anos consoante às ideologias políticas de grupos sociais de elite, dada sua função de “definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras” (POLLAK, 1989, p. 9), ela acaba por ser interiorizada e colocada em prática pelos indivíduos que pertencem àquela nação. Sendo operada no seio da própria sociedade, essa memória é capaz não só de moldar o comportamento dos indivíduos, mas também lhes inculcar discursos que, ao longo do tempo, se cristalizam em estereótipos e narrativas que traduzem uma identidade nacional construída. Essa configuração torna-se, contudo, extremamente controversa quando se tem um discurso oficial que opera como mecanismo de manutenção das relações de poder instituídas, sejam elas de classe, raça ou gênero.

Em *[Co]Habitat*, foi possível observar que a representação das artistas alude à uma identidade nacional brasileira não é desconectada do discurso oficial que foi sendo construído ao longo do último século. Nas obras de Lia Chaia, o destaque da cidade de São Paulo e a natureza como contraponto à urbanização foram alguns dos pontos observados que reforçam uma interpretação de Brasil que tem no urbano e no exotismo as suas raízes. As criações artísticas *site-*

specific de Andrea Brandão, por sua vez, refletem provocações que advém de um olhar crítico da cultura e das narrativas históricas constituídas. O uso de matérias-primas dotadas de significado histórico no contexto entre Brasil e Portugal, como a borra de café e a folha de ouro, e a preocupação em articular o debate acerca do eurocentrismo e o colonialismo, são os pontos de destaque das obras da artista na exposição. Nesse sentido, pode-se dizer que um dos maiores contributos de *[Co]Habitat* para a ressignificação da memória sociocultural brasileira em Portugal é possibilitar que memórias silenciadas - ou memórias subterrâneas, como as nomeou Pollak (1989) - acessem espaços antes não alcançáveis, gerando assim novas possibilidades de construção de uma narrativa nacional que honre com a história e contemple a diversidade cultural que é característica daquele país.

No que tange essas representações que contribuem para a emergência de memórias coletivas que não fazem parte do discurso oficial da nação, é de grande relevância pensar na manifestação de tais narrativas nos espaços culturais tanto em termos de culturais quanto políticos. Mais interessante ainda é constatar que tais narrativas da memória, que antes surgiam em contextos muito específicos, começam agora a estarem presentes, ainda que de forma mais sutil, em outros níveis e espaços. Ao evocar uma memória coletiva instituída e também aquelas que sempre estiveram na margem do discurso oficial da nação, *[Co]Habitat* se caracteriza como uma metanarrativa do Brasil onde é possível ver refletidos não só os vários momentos históricos do processo de construção da memória coletiva, mas também alguns traços que esse processo deixou de contemplar.

É nas mãos das duas artistas que coabitam a nova sede da Casa da América Latina, portanto, que nasce o discurso de uma exposição que apela novas possibilidades de leitura de um universo simbólico da nação brasileira que extrapola as convenções sociais e culturais em vigência. Considerando que os longos períodos de silêncio sobre determinados fatos do passado não significam seu esquecimento, mas antes "a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais" (POLLAK, 1989, p. 5), a emergência de tais memórias em um espaço cultural aponta para novos caminhos e possibilidades de trabalhar as memórias coletivas no espaço cultural, reforçando-se a imaginação e interpretação do visitante e dos artistas no processo de ressignificação de uma memória que é partilhada.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A revisão da literatura sobre a memória em sua vertente social permitiu a conclusão de que a memória coletiva, sendo distinta sem estar desconectada da história, deve ser considerada também como uma ferramenta de manutenção das dinâmicas de poder social e cultural por meio da manutenção de estruturas sociais. O contributo dos autores Pierre Nora e Michael Pollak para o estudo mostrou-se de suma importância para desvelar as problemáticas que nascem quando as memórias coletivas de diferentes culturas são enaltecidas ou negligenciadas para atender ao discurso oficial da nação. Já os estudos da literatura sobre as identidades culturais mostrou o impacto da modernidade na concepção do sujeito, que passa a admitir que múltiplas camadas e atores influenciam a construção de uma ideia do Eu, dentre as quais a cultura nacional. Sendo assim, tem-se que as identidades culturais devem ser contempladas não só em suas características, mas também na relação que estabelecem com o Outro em uma perspectiva histórica, espacial e ontológica. A partir de uma retrospectiva histórica e científica da construção da identidade nacional, foi possível perceber que, no Brasil, o processo de construção da identidade nacional esteve sempre acompanhado de interesses políticos e ideológicos que favoreceram os interesses das elites, em muito justificados pelo ideal de branqueamento da sociedade brasileira no início do século passado. Como consequência, as memórias coletivas das minorias e de grupos sociais marginalizados ficaram relegadas em um passado que beira a inexistência.

A partir de tais apontamentos, buscou-se explorar os indícios da manifestação da memória coletiva brasileira por meio de representações nas obras de arte contemporânea. Os espaços culturais, como visto, são locais onde a memória pode não só ser representada, mas também reforçada ou ressignificada, enaltecendo a importância de tais instituições em um contexto social. O objeto de estudo escolhido foi a exposição *[Co]Habitat*, que esteve patente na Casa da América Latina, em Lisboa. Dentre as várias vertentes da exposição, que abrangia tanto vídeos quanto uma programação paralela de performances e conferências, o recorte da análise circunscreveu as produções artísticas de Lia Chaia e Andrea Brandão - brasileira e portuguesa, respectivamente - expostas nos vários espaços da CAL. Concluiu-se que há a alusão a alguns estereótipos frequentemente

associados à identidade nacional, que foram sendo construídos ao longo da história de modo a perpetuar estruturas sociais e culturais instituídas. Por outro lado, há também a proposição de novas narrativas, sendo representadas por elementos simbólicos que remetem a memórias coletivas marginalizadas do discurso oficial da nação.

Em suma, as conclusões que nasceram com esta pesquisa permitem afirmar os processos de construção de uma memória coletiva brasileira nas últimas décadas não afetou de todo as memórias compartilhadas de grupos sociais minoritários que são negligenciados na narrativa oficial. Sua manifestação em um espaço cultural em Portugal, mais do que comprova-lo, permitiu diagnosticar que essas narrativas subsistem em um imaginário coletivo o qual é possível acessar por meio do contato e da experiência. Assim, a parte de uma visão estereotipada do Brasil, as memórias coletivas do país que foram negligenciadas da narrativa nacional têm encontrado novos caminhos para se fazerem visíveis, adentrando espaços particularmente férteis para sua representação e ressignificação.

REFERÊNCIAS

ALVES, Margarida Brito; LAMONI, Giulia; SERRA, Filomena. **Visita guiada à exposição [Co]Habitar**. Lisboa, 29 out. 2016. [A transcrição consta nos Anexos deste trabalho].

ALVES, Margarida Brito; LAMONI, Giulia. **Entrevista concedida a Patrícia Tany Posch**. Lisboa, 20 jun. 2017. [A transcrição consta nos Anexos deste trabalho].

ANHEZINI, Karina; FERREIRA, Ricardo Alexandre. Os novos intérpretes e a velha questão: o que é o Brasil? In: GUIMARÃES, Valéria; LUCA, Tania Regina de; RODRIGUES, Cristina Carneiro (Orgs.). **Identidades brasileiras: composições e recomposições**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 203-232.

BADDELEY, Alan. Why Do We Need Memory? In: **Human Memory: Theory and Practice**. 1 Ed. Londres: Lawrence Erlbaum Associates Ltd., 1990. p. 1-8.

BADDELEY, Alan. What is Memory? In: ANDERSON, Michael; BADDELEY, Alan; EYSENCK, Michael (Eds.). **Memory**. Nova Iorque: Psychology Press, 2009. p. 1-18.

BALANDIER, Georges. La Situation Coloniale: Approche Théorique. **Cahiers Internationaux de Sociologie**, v. 110, n. XI, p. 9-29, 1951. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40690873>>. Acesso em: 18 de abril de 2017.

_____. Contribution à une Sociologie de la Dépendance. **Cahiers Internationaux de Sociologie**, v. 101, n. XII, p. 177-193, 1996. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40690685>>. Acesso em: 18 de abril de 2017.

BARTLETT, Frederic Charles. **Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology**. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1932. 317 p.

BAUMAN, Zigmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 110 p.

_____. **Liquid Modernity**. Cambridge: Polity, 2006. 228 p.

BARBOSA, Carlos Alberto; BEIRED, José Luís. Apresentação. In: _____. **Política e identidade cultural na América Latina**. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 7-12.

BELO, Ruy. **O Problema da Habitação - Alguns Aspectos**. 4. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1997. 72 p.

BENNETT, Tony; GROSSBERG, Lawrence; MORRIS, Meaghan. **New Keywords: a revised vocabulary of culture and society**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. 427 p.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço

de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. 395 p.

_____. Ética e Estética do Globalismo: uma perspectiva pós-colonial. In: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN (Ed.). **A Urgência da Teoria**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. p. 22–44.

BOUDON, Raymond et al. **Dicionário de Sociologia**. Tradução de António Pinto Ribeiro. Lisboa: Dom Quixote, 1990. 293 p.

BOURDIEU, Pierre. **The Field of Cultural Production**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1993. 322 p.

_____. **O Poder Simbólico**. 4. ed. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: DIFEL, 2001. 311 p.

BRANDÃO, Andrea. **Entrevista concedida a Patrícia Tany Posch**. Lisboa, 17 jul. 2017. [A transcrição consta nos Anexos deste trabalho].

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. Artigo apresentado no I ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 14 e 15 de Abril, em Salvador, Brasil, 2005. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf>>. Acesso em: 30 de maio de 2016.

_____. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. Artigo apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 23 a 25 de Maio, em Salvador, Brasil, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/fcrb/451>>. Acesso em: 25 de maio de 2016.

_____. História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia. **Escritos**, v. 7, n. 7, p. 323-345, 2013. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/escritos%207_12_historia%20das%20politicass%20culturais.pdf>. Acesso em: 25 de maio de 2016.

_____. Política Cultural em tempos de democracia: a Era Lula. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 58, p. 137-156, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i58p137-156>>. Acesso em: 28 de junho de 2017.

CANCLINI, Néstor García. Políticas culturais na América Latina. **Novos Estudos**, v. 6, p. 39- 51, 1983. Disponível em: <<http://novosestudios.uol.com.br/v1/contents/view/68>>. Acesso em: 23 de maio de 2016.

_____. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. México: Editorial Grijalbo, 1990. 391 p.

CANDIDO, Antonio. Uma visão latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; CHIAPPINI, Ligia (Eds.). **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 263-69.

_____. O significado de "Raízes do Brasil". In: HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. p. 9-22.

CAPELATO, Maria Helena. Ensaio latino-americano: "caráter nacional" e construção de estereótipos. **História (São Paulo)**, v. 32, n. 1, p. 162-174, 2013. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/his/v32n1/10.pdf>. Acesso em: 03 de abril de 2017.

. **Escritos**, v. 7, n. 7, p. 323-345, 2013. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/escritos%207_12_historia%20das%20politicas%20culturais.pdf>. Acesso em: 25 de maio de 2016.

CASA DA AMÉRICA LATINA. **A nova sede da Casa da América Latina e da UCCLA União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa**. Lisboa: Imprensa Municipal, 2016.

CASA DA AMÉRICA LATINA. **Exposição [Co]Habitar**. Disponível em: <<http://casamericalatina.pt/eventos/cohabitar>>. Acesso em: 22 outubro 2016.

CHILVERS, Ian; GLAVES-SMITH, John. **A Dictionary of Modern and Contemporary Art**. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2009. 776 p.

CORBISIER, Roland. **Formação e Problema da Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: ISEB, 1958. 112 p.

CORTÊS, Octávio Henrique. **A política externa do governo Sarney: o início da reformulação de diretrizes para a inserção internacional do Brasil sob o signo da democracia**. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão/Ministério das Relações Exteriores, 2010. 368 p.

CRANE, Susan A. Memory, Distortion, and History in the Museum. In: CARBONELL, Bettina Messias (Ed.). **Museum Studies: An Anthology of Contexts**. Oxford: Blackwell Publishing, 2009. p. 318–34.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 126 p.

DEBRUN, Michel. A Identidade Nacional Brasileira. **Estudos Avançados**, v. 4, n. 8, p. 39-49, 1990. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141990000100004>>. Acesso em: 31 de agosto de 2016.

DOUGLAS, Mary. **Risk Acceptability According to the Social Sciences**. New York: Russell Sage Foundation, 1985. 115 p.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995. 647 p.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. A memória no seu contexto. In: _____

(Eds.). **Memória Social: novas perspectivas sobre o passado**. Lisboa: Editorial Teorema, 1992. p. 39-58.

FINLAYSON, James Gordon. **Habermas: A Very Short Introduction**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005. 156 p.

FIRMINO, Cristina. Introdução. In: BELO, Ruy. **O Problema da Habitação - Alguns Aspectos**. 4. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1997. p. 7-18.

FOUCAULT, Michel. **Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977**. Nova Iorque: Pantheon Books, 1980. 270 p.

FREYRE, Gilberto. O caráter nacional brasileiro no século vinte. **Ciência & Trópico**, v. 13, n. 1, p. 7-13, 1985. Disponível em: <<https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/373>>. Acesso em: 03 de abril de 2017.

_____. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003. 719 p.

FYFE, Gordon. Sociology and the Social Aspects of Museums. In: MACDONALD, Sharon (Ed.). **A Companion to Museum Studies**. Oxford: Blackwell Publishing, 2011. p. 33-49.

GIBBONS, Joan. **Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance**. Londres: I.B. Tauris, 2007. 189 p.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. 5. ed. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991. 156 p.

_____. **Modernidade e Identidade**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. 224 p.

GÓIS, Pedro et al. Segunda ou terceira vaga? As características da imigração brasileira recente em Portugal. **Migrações**, n. 5, p. 111-133, 2009. Disponível em: <<http://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/183863/Migr5.pdf>>. Acesso em: 21 de outubro de 2016.

GOMES, Flávio; PAIXÃO, Marcelo. Razões afirmativas: pós-emancipação, pensamento social e a construção das assimetrias raciais no Brasil. In: GOMBERG, Estélio; MANDARINO, Ana Cristina de Souza (Eds.). **Racismos: olhares plurais**. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 45-92.

GONÇALVES, António. **Trajectórias do Pensamento Antropológico**. Lisboa: Universidade Aberta, 2004. 100 p.

GUIMARÃES, Antonio. Raça, cultura e identidade negra: São Paulo e Rio de Janeiro, entre 1925 e 1950. In: CENTRO DE ESTUDOS AFRO-ORIENTAL DA UFBA, 2002, Salvador.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter.

São Paulo: Edições Vértice, 1990. 189 p.

_____. **Los Marcos Sociales de la Memoria**. Tradução de Manuel Baeza e Michel Mujica. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004. 431 p.

HALL, Stuart. Introduction: Who Needs “Identity”? In: _____. **Questions of Cultural Identity**. Londres: SAGE Publications, 2003a. p. 1–17.

_____. The work of representation. In: _____. (Ed.). **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. 2. ed. Londres: SAGE Publications, 2003b. p. 13-74.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu Da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DPEA, 2006. 102 p.

_____. Identidades mínimas. **Nossa América**, n. 13, p. 22-29, 1997. Disponível em: <<http://memorial.org.br/revistaNossaAmerica/13/revista13-1997-98-port.pdf>>. Acesso em: 16 maio 2016.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. Changing Values in the Art Museum: Rethinking Communication and Learning. In: CARBONELL, Bettina Messias (Ed.). **Museum Studies: An Anthology of Contexts**. Oxford: Blackwell Publishing, 2009. p. 556-575.

HULL, Clark. **The Principles of Behaviour: an introduction to behaviour theory**. New York: Appleton-Century-Crofts, 1943. 422 p.

SILVA, Frederico Augusto; ZIVIANI, Paula. **Cultura Viva: as práticas de pontos e pontões**. 2. ed. Brasília: Ipea, 2014. 328 p.

JOHNSON, Allan. **The Blackwell Dictionary of Sociology: a user's guide to sociological language**. 2. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2000. 432 p.

LARAIA, Roque. **Cultura: um conceito antropológico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. 120 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O inato e o adquirido. In: _____. **O Olhar Distanciado**. Lisboa: Edições 70, 1986. p. 21–65.

LIDCHI, Henrietta. The poetics and the politics of exhibiting other cultures. In: HALL, Stuart (Ed.). **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. 2. ed. Londres: SAGE Publications, 2003. p. 151-222.

LISBOA, Armando de M. A modernidade tupiniquim. **Textos de Economia**, v. 6, n. 1, p. 117-54, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/economia/article/view/6231>>. Acesso em: 2 de maio de 2017.

LISBOA, Wellington T. Reminiscências coloniais e sentidos midiáticos: a identidade brasileira em Portugal. **Perspectivas de la Comunicación**, n. 2, v. 1, p. 30-38, 2008. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3034611.pdf>>. Acesso em: 28 setembro 2016.

MACHADO, Luiz Toledo. A teoria da dependência na América Latina. **Estudos Avançados**, v. 13, n. 35, p. 199-215, 1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v13n35/v13n35a18.pdf>>. Acesso em: 18 de abril de 2017.

MALAMUD, Andrés. Fragmentação e divergência na América Latina. **Relações Internacionais**, n. 24, p. 61-73, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1645-91992009000400008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 18 de maio de 2016.

MASON, Peter. On Producing the (American) Exotic. **Anthropos**, v. 91, n. 1/3, p. 139-151, 1996. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40465277>>. Acesso em: 04 de maio de 2016.

MATTOSO, José. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Círculo de Leitores, 2002. 244 p.

MCGEOCH, John Alexander. **The Psychology of Human Learning**. Nova Iorque: Longmans, Green & Co., 1952. 596 p.

MCLEOD, Malcolm. Museums Without Collections: Museum Philosophy. In: CARBONELL, Bettina Messias (Ed.). **Museum Studies: An Anthology of Contexts**. Oxford: Blackwell Publishing, 2009. p. 455-460.

MISZTAL, Barbara. **Theories of Social Remembering**. Berkshire: McGraw-Hill Education Open University Press, 2003. 204 p.

MITCHELL, Geoffrey Duncan. **Novo Dicionário de Sociologia**. Tradução de Maria da Graça Barbedo. Porto: Rés, 1970. 535 p.

MOLLOY, Sylvia. Decadentismo e Ideologia: Economias de Desejo na América Hispânica Finissecular. In: AGUIAR, Flávio; CHIAPPINI, Ligia (Eds.). **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 13-26.

NEUMANN, Birgit; NÜNNING, Ansgar. **Travelling Concepts for the Study of Culture**. Berlin: de Gruyter, 2012. 417 p.

NORA, Pierre. Between Memory and History: Les Lieux de Memoire. **Representations**, n. 26, p. 7-24, 1989. Disponível em: <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Nora_Between_Memory_and_History.pdf>. Acesso em: 30 de dezembro de 2016.

OLIVEIRA, Ernesto. Museu de Etnologia do Ultramar. **Geographica, Revista da Sociedade de Geografia de Lisboa**, v. 29, p. 4-22, 1972.

O'NEILL, Paul. The Curatorial Turn: From Practice to Discourse. In: RUGG, Judith; SEDGWICK, Michèle (Eds.). **Issues in Curating Contemporary Art and Performance**. Bristol: Intellect, 2007. p. 13-28.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999. 222 p.

_____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. 148 p.

_____. Imagens do Brasil. **Sociedade e Estado**, v. 28, n. 3, p. 609–633, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v28n3/a08v28n3.pdf>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2017.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, p. 3–15, 1989. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/306>>. Acesso em: 16 de agosto de 2016.

_____. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, p. 200–215, 1992. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/276>>. Acesso em: 16 de agosto de 2016.

RIOS, Fábio Daniel. Memória coletiva e lembranças individuais a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Beatriz Sarlo. **Intratextos**, v. 5, n. 1, p. 1–22, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.12957/intratextos.2013.7102>>. Acesso em: 30 de dezembro de 2016.

RODRIGUES, Marly. **A Década de 50: Populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1992. 85 p.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais do Governo Lula. **Revista Lusófona de Estudos Culturais**, v. 1, n. 1, p. 224–242, 2013. Disponível em: <<http://estudosculturais.com/revistalusofona/index.php/rlec/article/viewFile/17/43>>. Acesso em: 28 de junho de 2017.

RUTHERFORD, Jonathan. A place called home: identity and the cultural politics of difference. In: _____. (Org.). **Identity: Community, Culture, Difference**. London: Lawrence & Wishart, 1990. p. 9–27.

SAID, Edward. Introdução. In: _____. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 13–40.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Conocer desde el Sur: Para una cultura política emancipatoria**. Lima: Programa de Estudios sobre Democracia y Transformación Global, 2006. 285 p.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, n. 55, p. 53–72, 2004. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092004000200004>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2017.

_____. **Memória Coletiva e Teoria Social**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2012. 233 p.

_____. **Memória Coletiva e Identidade Nacional**. São Paulo: Annablume, 2013. 257 p.

SARDINHA, João. The phenomenon of migrant associations. In: _____. **Immigrant Associations, Integration and Identity: Angolan, Brazilian and Eastern Europe Communities in Portugal**. Amsterdão: Amsterdam University Press, 2009. p. 65–96.

SCHWARC, Lilia Moritz. O espetáculo da miscigenação. In: _____. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 11-22.

SEIXAS, Renato. Identidade Cultural da América Latina: Conflitos Culturais Globais e Mediação Simbólica. **Cadernos PROLAM/USP**, v. 8, n. 1, p. 93-120, 2008. Disponível em: <http://www.usp.br/prolam/downloads/2008_1_4.pdf>. Acesso em: 30 de março de 2016.

SERVIÇO DE ESTRANGEIROS E FRONTEIRAS. **Relatório de Imigração, Fronteiras e Asilo 2015**. Oeiras: Serviço de Estrangeiros e Fronteiras, 2016. 73 p.

SERVIDDIO, Fabiana. Exhibiting identity: Latin America between the imaginary and the real. **Journal of Social History**, v. 44, n. 2, p. 481-498, 2010. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25790367>>. Acesso em: 04 de maio de 2016.

STOCKING JR., George. Franz Boas and the Culture Concept in Historical Perspective. **American Anthropologist**, v. 68, n. 4, p. 867–882, 1966. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/670404>>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2017.

THEODORSON, Achilles; THEODORSON, George. **A Modern Dictionary of Sociology**. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1969. 469 p.

VARGAS, Everton Vieira. **O legado do discurso: brasilidade e hispanidade no pensamento social brasileiro e latino-americano**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2007. 412 p.

VECCHI, Roberto. Identidade, herança, pertença. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; ROSSA, Walter (Orgs.). **Patrimónios de Influência Portuguesa: modos de olhar**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. p. 65–80.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A construção da nacionalidade: os intelectuais e o poder. In: _____. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987. p. 1-6.

_____. As raízes da brasilidade: os intelectuais modernistas e o Estado Novo. In: _____. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987. p. 42-45.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. 193 p.

VILLAS BÔAS, Lúcia. História, memória e representações sociais: por uma abordagem crítica e interdisciplinar. **Cadernos de Pesquisa**, v. 45, n. 156, p. 244–258, 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/198053143290>>. Acesso em: 30 de dezembro de 2016.

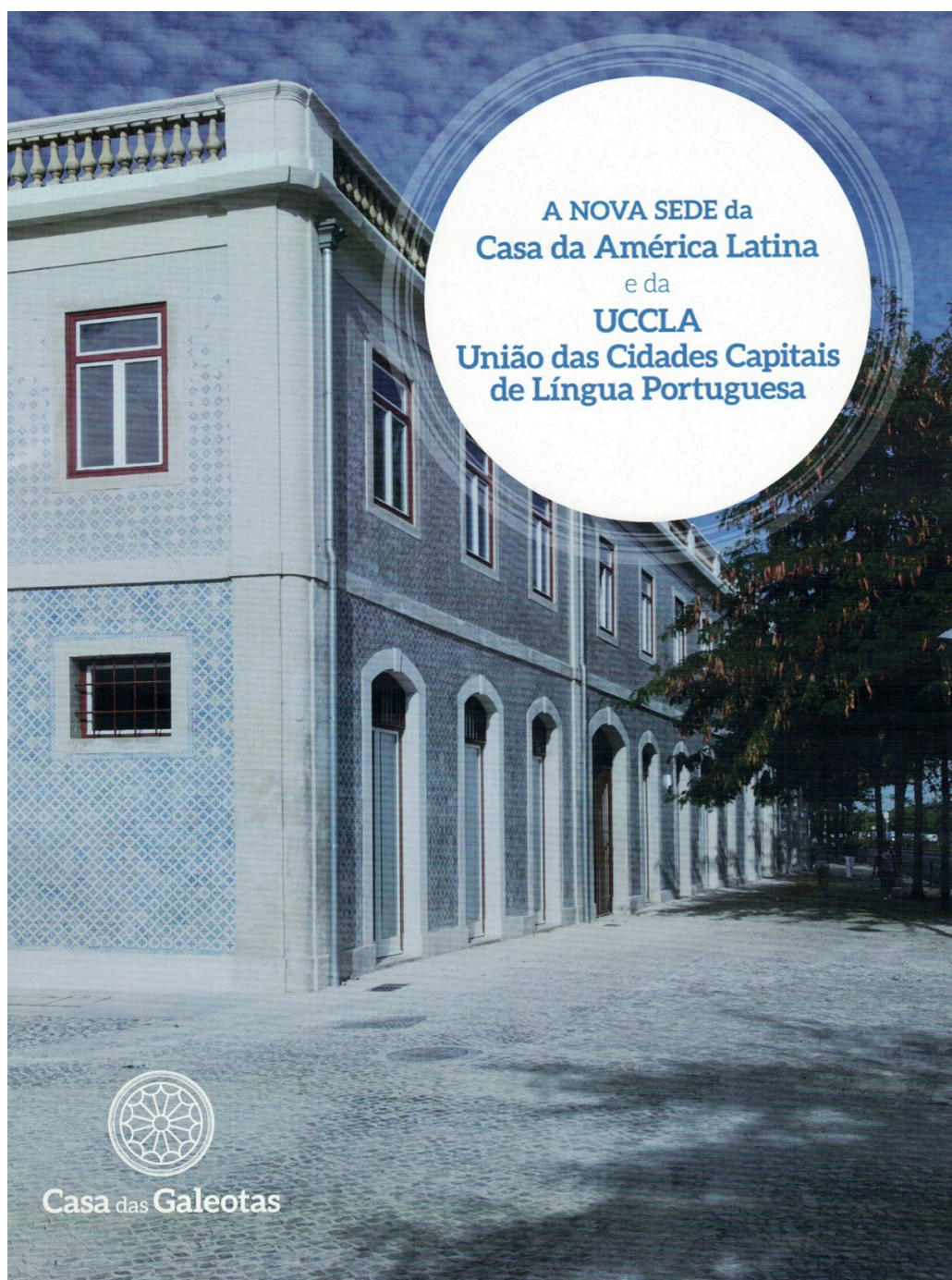
WEEKS, J. The Value of Difference. In: RUTHERFORD, Jonathan (Org.). **Identity: Community, Culture, Difference**. London: Lawrence & Wishart, 1990. p. 88–100.

WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society: 1780-1950**. New York: Doubleday & Company, 1960. 388 p.

ANEXOS

ANEXO A – Impresso de inauguração da Casa das Galeotas

Capa do impresso



Detalhe da poesia de Ruy Belo


Oh as casas as casas as casas

Oh as casas as casas as casas
as casas nascem vivem e morrem
Enquanto vivas distinguem-se umas das outras
distinguem-se designadamente pelo cheiro
variam até de sala pra sala
As casas que eu fazia em pequeno
onde estarei eu hoje em pequeno?
Onde estarei aliás eu dos versos daqui a pouco?
Terei eu casa onde reter tudo isto
ou serei sempre somente esta instabilidade?
As casas essas parecem estáveis
mas são tão frágeis as pobres casas
Oh as casas as casas as casas
mudas testemunhas da vida
elas morrem não só ao ser demolidas
Elas morrem com a morte das pessoas
As casas de fora olham-nos pelas janelas
Não sabem nada de casas os construtores
os senhorios os procuradores
Os ricos vivem nos seus palácios
mas a casa dos pobres é todo o mundo
os pobres sim têm o conhecimento das casas
os pobres esses conhecem tudo
Eu amei as casas os recantos das casas
Visitei casas apalpei casas
Só as casas explicam que exista
uma palavra como intimidade
Sem casas não haveria ruas
as ruas onde passamos pelos outros
mas passamos principalmente por nós
Na casa nasci e hei-de morrer
na casa sofri convivi amei
na casa atravessei as estações
Respirei – ó vida simples problema de respiração
Oh as casas as casas as casas

Ruy Belo

ANEXO B – Folheto de divulgação da exposição [Co]Habitat

Frente





[CO]HABITAR
EXPOSIÇÃO


Na nova sede da
Casa da América Latina e da
UCCLA - União das Cidades Capitais
de Língua Portuguesa


Andrea Brandão
Lia Chaia
Daniel Barroca
Joana Bastos
Eurídice Kala
Cinthia Marcelle
Carolina Saquel

30set. 2016
30jan. 2017

 Casa das Galeotas
Av. da Índia, 110 - Lisboa

 CASA DA AMÉRICA LATINA
LISBOA

 UCCLA
UNião das Cidades Capitais
de Língua Portuguesa

 LISBOA

Verso

[CO]HABITAR

E ATIVIDADES COMPLEMENTARES

"(Co)Habitat" reúne um conjunto de obras das artistas Lia Chaia e Andrea Brandão que exploram o espaço habitável em diferentes vertentes. Se, por um lado, as artistas foram convidadas, através do seu trabalho, a conviver temporariamente num mesmo espaço expositivo, por outro, as suas trajetórias de criação levaram-nas a cruzar e a habitar lugares reais ou imaginários que, com a sua carga histórica, cultural e política, alimentam de diferentes formas as suas práticas.

Em diálogo com o núcleo expositivo principal, que inclui um conjunto de obras, algumas *site specific*, criadas especialmente para este evento, serão apresentados vídeos de Daniel Barroca, Eurídice Kala, Cinthia Marcelle, e Carolina Saquel e performances de Joana Bastos, Lia Chaia e Eurídice Kala.

Com curadoria de Filomena Serra, Giulia Lamoni e Margarida Brito Alves, esta iniciativa, que coincide com a inauguração da nova sede da Casa da América Latina e UCCLA - União de Cidades Capitais de Língua Portuguesa, estará patente até janeiro de 2017, contando com um programa alargado de visitas guiadas, *performances* e conferências.

PROGRAMA

30 de setembro

14h00 | Abertura ao público da exposição (Co)Habitat

18h30 | Cocktail de inauguração

1 de outubro

16h00 | Visita guiada à exposição

17h00 | Performance de Lia Chaia (BR)

18h00 | Conferência pelo curador Emílio Tarazona (PE)

29 de outubro

16h30 | Visita guiada à exposição

17h30 | Performance de Joana Bastos (PT)

18h00 | Conferência pelo programador cultural
António Pinto Ribeiro (PT)

26 de novembro

16h00 | Visita guiada à exposição

17h00 | Performance de Eurídice Kala (MZ)

18h00 | Conferência pela investigadora Vanessa Díaz Rivas (CO)

Estejam atentos aos sites das instituições

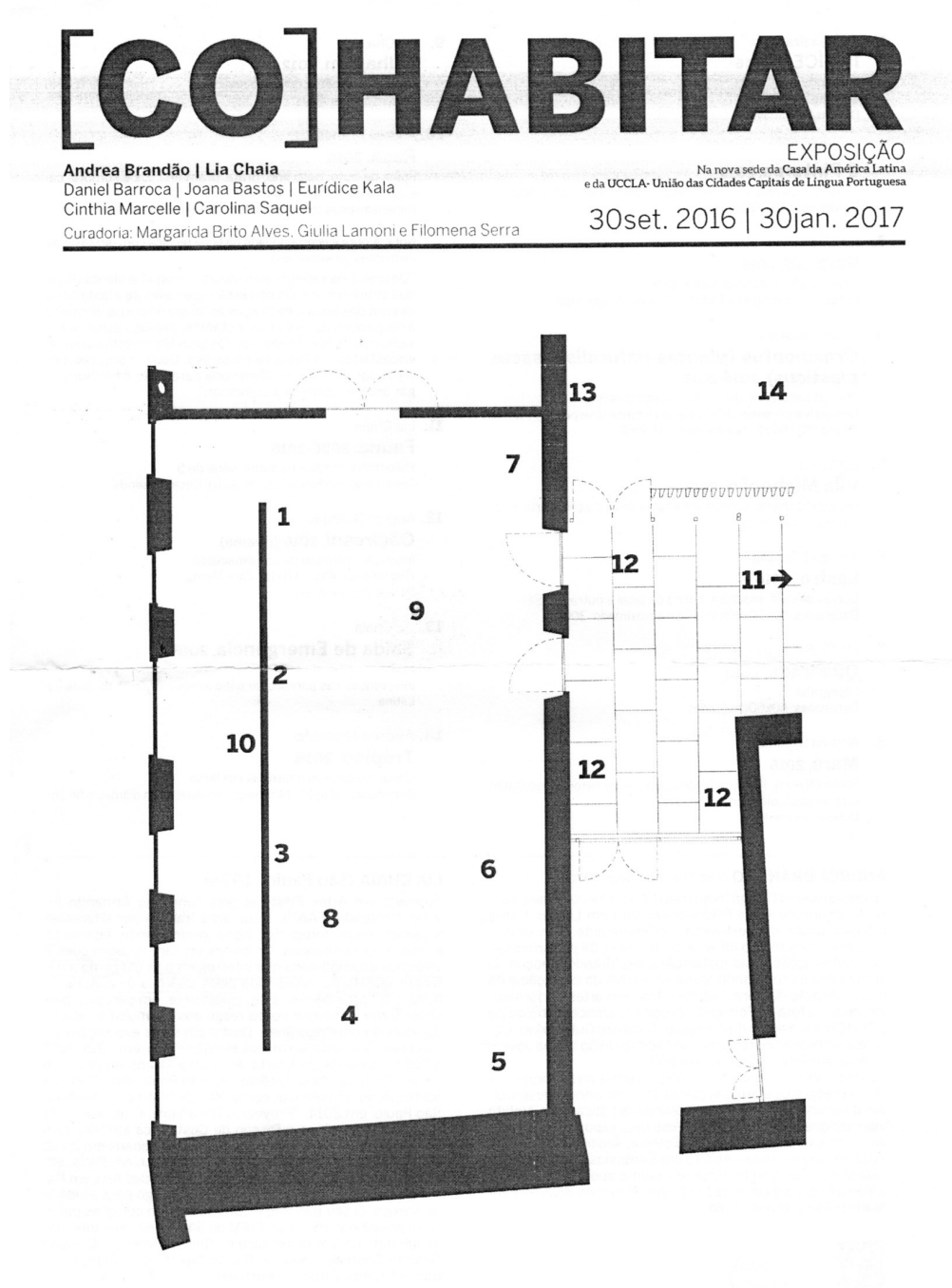
Na nova sede da Casa da América Latina
e da UCCLA - União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa

Local: Casa das Galeotas (Avenida da Índia, 110, Lisboa)

Horário: das 9h30 às 13h00 / das 14h00 às 18h30

ANEXO C – Folha de sala 1 da exposição *[Co]Habitat*

Frente



Verso

1. Andrea Brandão
ÍNDICE, 2016
Retroprojeção
Objectos variados
Dimensões variáveis

2. Lia Chaia
9 Pinturas, 2015
Tinta de esmalte sobre impressão fotográfica sobre tela
Dimensões: 60x100 (cada)

3. Lia Chaia
Para GB, 2015
Vídeo 8"55", cor, sem áudio, 16:9
Fotografia: Fernanda Tanaka; Edição: Tiago Judas

4. Andrea Brandão
Ornamentus (plantas naturalis e sacus plasticus), 2014-2016
Plantas naturais e sacos de plástico diversos
Dimensões variáveis: 37 plantas de interior (6 espécies) e sacos de asa (BD/HD) | Área aproximada: 2m2

5. Lia Chaia
Vila Minhocão, 2015
Fotografia sobre foamboard e telas de proteção, série de 8
Dimensões variáveis

6. Andrea Brandão
Lastro, 2016
Borras de café, madeira, corda de sisal e outras coisas
Dimensões: 60x60x60cm | Peso aproximado: 300Kg

7. Lia Chaia
Quadrada, 2013
Fotografia
Dimensões: 60x60cm (cada)

8. Andrea Brandão
Maré, 2016
Balo (Nylon), hélio, tinta de água, fio de nylon, peso (latão ou chumbo), elástico
Dimensões variáveis

9. Lia Chaia
Folhagem, 2012
Forro de carpete cortada e cosida
Dimensões variáveis

10. Andrea Brandão
Rasa, 2016
Folha de ouro, ouro fino, prata, prata fina, luz e sombra, cal e planta do pé nua s/ o chão
Dimensão objecto: 3.30x13.85m | Dimensões variáveis

Nota: A obra é acompanhada na ficha técnica com um texto de instruções (orientações)

"Descale os sapatos e as meias. Coloque a planta do pé nua sobre o chão. Os pés estão ligeiramente afastados à largura das ancas, os braços ao longo do corpo. Retenha a respiração durante uns instantes, depois suspire e esvazie o peito libertando o ar. Os seus lábios estão apenas encostados e a testa torna-se lisa. Deixe o seu cérebro repousar e amolecer. Sem nada para fazer e nenhum lugar onde ir, comece a caminhar."

11. Lia Chaia
Fauna, 2006-2016
Fotografia, madeira e áudio, série de 5
Dimensões variáveis | Voz do áudio: César Rezende

12. Andrea Brandão
Oãçircsni, 2016 (poema)
Inscrição em chão de lioz amaciado
(Pari Passu: Alpha+Beta; Vai e Vem)
Dimensões variáveis

13. Lia Chaia
Saída de Emergência, 2016
Pintura sobre parede
Intervenção nas paredes do pátio interior da Casa da América Latina

14. Andrea Brandão
Trópico, 2016
Conjunto de aros e tampas em ferro
Dimensões: (Fig.16) 14 formas circulares com diâmetro 56 cm

ANDREA BRANDÃO (Vila Nova de Gaia, 1976).

Licenciou-se em Design Industrial (FA-UTL) e concluiu o Curso Avançado de Artes Plásticas (Ar.Co.) em Lisboa. Como artista plástica e investigadora independente, tem desenvolvido o seu trabalho na área do desenho, da *performance*, das intervenções e das instalações, explorando a noção de «processo» e procurando testar os limites da definição e da materialização da obra. Fez formação em artes performativas dentro e fora de Portugal. Foi bolsista Dance Web Europe 07 (VIE) com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Obteve a nomeação portuguesa ao Prémio União Latina Jovem Criação em Artes Plásticas, em 2007. Como performer e criadora colaborou em diversos projectos com coreógrafos e artistas plásticos. Tem vindo a desenvolver diversos workshops e residências artísticas, em âmbito internacional e participou em festivais, exposições colectivas e individuais em Portugal, Estónia, Áustria e Brasil. Em 2013, esteve no Atelier Aberto em Campinas (Brasil), com a exposição "Caderno de Viagem", com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian e da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) de São Paulo.



LIA CHAIA (São Paulo, 1978)

Formada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), a sua obra transita por diferentes suportes, como fotografia, vídeo, performance, instalação e intervenções urbanas. Os temas cruzam as *percepções* e *vivências* do quotidiano que interrogam o modo como a natureza vem sendo apropriada pelos padrões da cultura urbana. Lia Chaia interessa-se, igualmente, em pensar e perceber o modo como o corpo reage aos estímulos e ruturas do mundo contemporâneo. Destacam-se as exposições individuais na Galeria Vermelho, em São Paulo, em 2015, 2013 e 2012; na Fundação Ecarta, em Porto Alegre em 2013; no Centro Cultural Maria Antônia, em São Paulo, em 2009; e a participação em coletivas como "40 Caracteres" no MAM de São Paulo, em 2014; "Proyectos Ultra Violeta" no Museo de Arte Contemporáneo y Diseño de Costa Rica em San José em 2013; na 11ª Bienal Internacional de la Habana em 2012; e em "Vidéo et Après" no Centro Pompidou, em Paris, em 2010. Em 2003 foi artista residente na Cité des Arts em Paris; e em 2005 ganhou a bolsa Iberê Camargo para a cidade do México. O seu trabalho é conservado em coleções públicas e privadas como as do MAM de São Paulo, do Itamaraty, do Inhotim, na Colección Jozami, Buenos Aires, na Colección Gilberto Chateaubriand, no Rio de Janeiro e na Coleção do Banco Espírito Santo em Portugal.

ANEXO D – Folha de sala 2 da exposição [Co]HABITAR

Frente

[CO]HABITAR

EXPOSIÇÃO
30set. 2016 | 30jan. 2017
Na nova sede da Casa da América Latina
e da UCCLA- União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa

1. Lia Chaia

Aleph, 2013

Vídeo, 2'50", cor, áudio, 16:9

Performance: Fabiola Salles. Fotografia: Fernanda Tanaka; Edição: André Francioli; Áudio original: Ricardo Reis Chui

LIA CHAIA (São Paulo, Brasil, 1978)

Formada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), a sua obra transita por diferentes suportes, como fotografia, vídeo, performance, instalação e intervenções urbanas. Os temas cruzam as percepções e vivências do quotidiano que interrogam o modo como a natureza vem sendo apropriada pelos padrões da cultura urbana. Lia Chaia interessa-se, igualmente, em pensar e perceber o modo como o corpo reage aos estímulos e ruturas do mundo contemporâneo. Destacam-se as exposições individuais na Galeria Vermelho, em São Paulo, em 2015, 2013 e 2012; na Fundação Ecarta, em Porto Alegre em 2013; no Centro Cultural Maria Antônia, em São Paulo, em 2009; e a participação em coletivas como "40 Caracteres" no MAM de São Paulo, em 2014; "Proyectos Ultra Violeta" no Museo de Arte Contemporáneo y Diseño de Costa Rica em San José em 2013; na 11ª Bienal Internacional de la Habana em 2012; e em "Vidéo et Après" no Centro Pompidou, em Paris, em 2010. Em 2003 foi artista residente na Cité des Arts em Paris; e em 2005 ganhou a bolsa Iberê Camargo para a cidade do México. O seu trabalho é conservado em coleções públicas e privadas como as do MAM de São Paulo, do Itamaraty, do Inhotim, na Colección Jozami, Buenos Aires, na Coleção Gilberto Chateaubriand, no Rio de Janeiro e na Coleção do Banco Espírito Santo em Portugal.

2. Carolina Saquel

Reconstitution du Jardin Délectable, 2008

Vídeo, HDV, 9'38", cor, som estéreo, loop

CAROLINA SAQUEL

(Concepción, Chile, 1970)

Artista e advogada independente que vive em Paris. Carolina Saquel usa como médium a imagem em movimento, de forma a alterar as percepções temporais de acontecimentos aparentemente sem importância ou de ocorrências naturais. O seu trabalho evoluiu a partir de uma reflexão sobre a pintura – o enquadramento enquanto janela para o mundo – para o que pode ser considerado como um uso escultural da imagem em movimento. Em 2003, participou no Le Fresnoy, um programa de residência artística focado na intersecção entre a arte contemporânea e o cinema. Expôs em numerosas exposições individuais e colectivas e em festivais internacionais de filme e vídeo: Fundació Joan Miró – Barcelona; Grand Palais – Paris; Württembergischer Kunstverein – Stuttgart e Bloomberg Space – Londres.

3. Cinthia Marcelle

Automóvel, 2012

Vídeo, 7'11", cor e áudio, loop, realização Katásia Filmes e 88

CINTHIA MARCELLE

(Beio Horizonte, Brasil, 1974)

Licenciou-se em Belas Artes na Universidade Federal de Minas Gerais. O seu trabalho tem circulado em significantes exposições, incluindo Bienal de Havana (2006), Bienal de Lyon (2007), *Panorama da Arte Brasileira* – São Paulo e Madrid (2007 – 2008), *to come to* – Sprovieri Gallery, Londres (2009), *Bienal de São Paulo* (2010), *Zero de Conduta* – Galeria Vermelho, São Paulo (2011), *No Lone Zone* – Tate Modern, Londres (2012), *Triennial of New Museum* – Nova Iorque (2012), *Sala de Arte Público Siqueiros* – Cidade do México (2012), *Dundee Contemporary Art* – Escócia (2012), *Bienal do Mercosul* – Porto Alegre (2013 e 2014), *Bienal de Istambul* (2013), *Bienal de Sharjah* (2013 e 2015), *Secession*, Viena (2014), em *entre-para-perante*, Sílvia Cintra + Box4 – Rio de Janeiro (2015), Duplex Gallery, PS1 – Nova Iorque (2016). Foi vencedora dos prémios: *International Prize for Performance*, Trento, Itália (2006), *Annual TrAIn Artist in Residency award* at Gasworks, Londres (2009) e *The Future Generation Art Prize*, Kiev (2010).

4. Daniel Barroca

A Casa de Elhadi Souleyman Balde, 2016

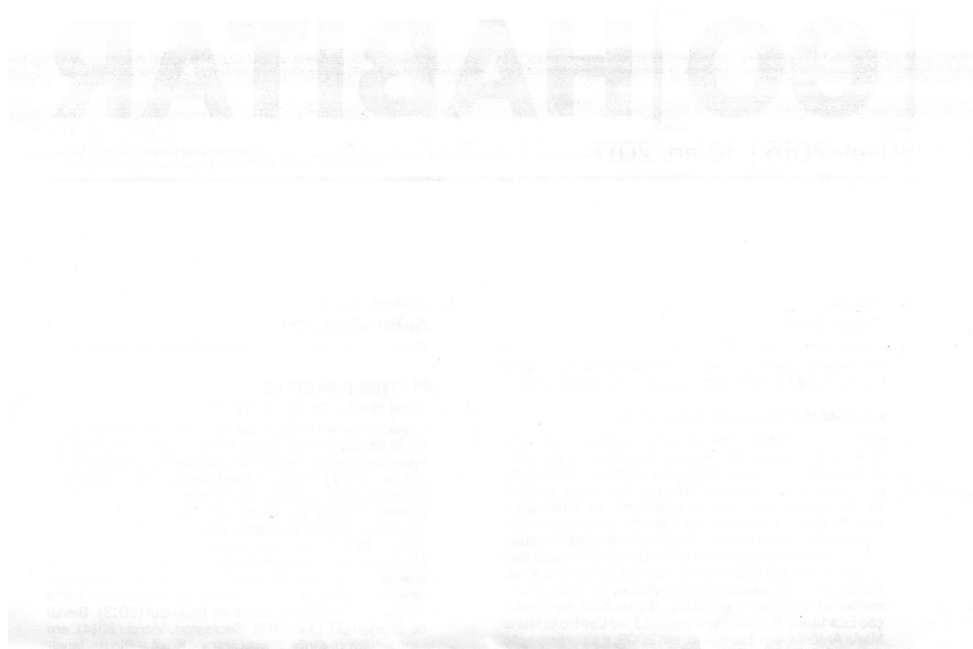
Vídeo, HD, stereo, cor, 12'26"

DANIEL BARROCA (Lisboa, Portugal, 1976)

Estudou Artes Plásticas na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha entre 1996 e 2001 e desenvolveu o programa individual no Ar.Co em 2002. Foi artista residente na Künstlerhaus Bethanien, com a Bolsa João Hogan, atribuída pela Fundação Calouste Gulbenkian e na Rijksakademie van Beeldende Kunsten em 2010 e 2011. Entre 2013 e 2014, foi artista participante no *Home Works Program* no Centro Ashkal Alwan em Beirute. Participou no programa *Open Sessions* no Drawing Center em Nova Iorque e, entre 2014 e 2015, foi bolseiro da Fundação Botin.

Nos últimos anos mostrou o seu trabalho no Hunter College Art Galleries e no Drawing Center, ambos em Nova Iorque; na Fundação Calouste Gulbenkian em Paris; no Hangar – Centro de Pesquisa Artística em Lisboa; no De la Charge em Bruxelas; na Fundação Botin em Santander; e no Arquipélago – Centro de Artes contemporâneas nos Açores. Neste momento prepara-se para iniciar um programa de estudos de Doutoramento em Antropologia na Universidade da Flórida, Estado Unidos da América, com uma bolsa Fulbright.

Verso



5. Euridice Kala

Measuring Blackness and a Guide to Other Industries, 2016

Vídeo, 14:46, MOV, MPG4; artista e realizadora Euridice Kala AKA Zaituna Kala; Performer THAT BLCK DRESS. Este vídeo faz parte da Instalação "Imagine if Truth Was a Woman? Why Not".

EURIDICE KALA AKA Zaituna Kala (Maputo, Moçambique, 1987)

Filha da Guerra Civil e herdeira da história pré-colonial do país, Euridice Kala é, também, conhecida como Zaituna Kala, em homenagem à sua bisavó. Na sua prática artística, Kala recorre à *performance*, através da sua personagem "That [BLCK] Dress", bem como à fotografia, vídeo e instalação, explorando as temáticas da apropriação de aspectos sociais, políticos e económicos do contexto moçambicano – tais como as experiências culturais e as narrativas materiais e económicas – em torno de articulações contemporâneas específicas. Estas narrativas resultam de uma investigação em profundidade sobre a história do país e são inspiradas pelas narrativas pessoais de Kala (o casamento, a vida em Joanesburgo e as suas ligações por mar a Moçambique, país de origem da sua família), da sua posição como feminista e dos seus interesses sobre arquitectura e linguagem, bem como os processos de expansão que estas narrativas sofrem através da observação e que são menos visíveis nos livros de história. Deste modo, Kala mostra a natureza aleatória das coisas, revelando a quase inevitável serendipidade das conexões da África transatlântica e oriental, conexões que se tornam representativas da nossa existência multi-facetada (a da artista) e que fornecem níveis de significado, para além daqueles que foram registados pela história desafiando, assim, binarismos sociais.

Kala teve formação como fotógrafa no Market Photo Workshop (2013). Trabalhou na Visual Arts Network of South Africa (VANSA) e tem sido galardoada com residências artísticas internacionais, entre as quais, em Joanesburgo, Apt (França), Douala (Camarões), Maputo (Moçambique) e Lisboa (Portugal). Também fez parte de várias exposições coletivas na Holanda, França, África do Sul, e Suíça. Foi a vencedora da 2ª edição do programa de Residência Artística para Artes Visuais e Fotografia em Lisboa. Participou com a instalação "Supõe que a Verdade era Uma Mulher – E Porque Não" na Bienal de Dakar 2016.



ANEXO E – Visão geral da exposição [Co]Habitat

Texto de apresentação

(CO)HABITAR

As cidades constituem-se como espaços heterogêneos, particularmente complexos, e incorporam múltiplas camadas em constante negociação - que coexistem em articulação e diálogo, mas também em tensão e conflito.

Explorando algumas das texturas do espaço urbano e dos subtis equilíbrios que lhe dão forma - entre o natural e o artificial, entre o orgânico e o projetado, ou entre a construção e a destruição -, a exposição (Co)Habitat procura questionar a partilha enquanto processo inerente à própria noção de habitar.

Nesse sentido, reúne um conjunto de obras das artistas Andrea Brandão e Lia Chaia, que problematizam o espaço habitável através de diversos desdobramentos.

Se, por um lado, as artistas, ao apresentarem aqui o seu trabalho, convivem temporariamente num mesmo espaço expositivo, por outro, as suas trajetórias de criação cruzam, e habitam, lugares reais ou imaginários que, com a sua carga histórica, política e cultural, alimentam de diferentes modos as suas práticas.

Este núcleo expositivo produz um encontro que irradia através de um conjunto de vídeos de Daniel Barroca, Eurídice Kala, Cinthia Marcelle e Carolina Saquel – trabalhos que, simultaneamente, ampliam e multiplicam as perspetivas sobre as dinâmicas de co-habitação.

Curadoria: Margarida Brito Alves, Giulia Lamoni e Filomena Serra

Produção: António Silva

Organização: Casa da América Latina, UCCLA-União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa

Agradecimentos especiais:

Galeria Vermelho, Câmara Municipal de Lisboa, Galerias Municipais - EGEAC, Rui Lopes, Catarina Amaro da Costa, Ana Marques, Patrícia Simões, Artemoldura, Ponto das Artes, Fosso de Orquestra, Mármore Parda, Rita Mendes

Fotografia: Patricia Posch (30/01/2017)

Sala de exposição - vista 1



Fotografia: Patricia Posch (30/01/2017)

Sala de exposição - vista 2



Fotografia: Patricia Posch (30/01/2017)

Sala de exposição - vista 3



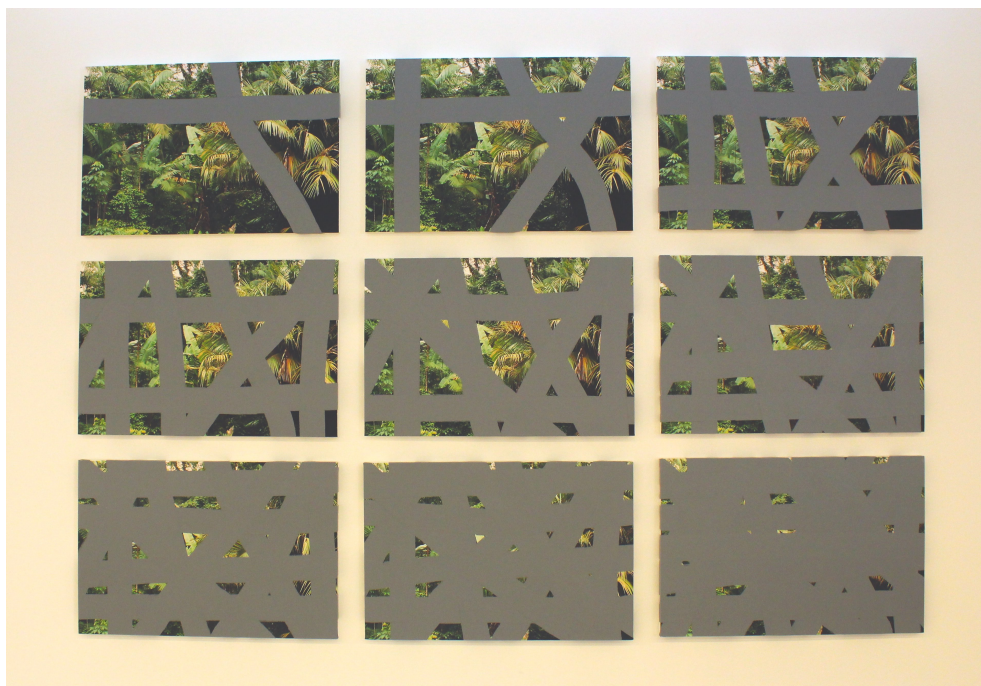
Fotografia: Patricia Posch (30/01/2017)

Foyer



Fotografia: Patricia Posch (30/01/2017)

ANEXO F – 9 Pinturas (2015), de Lia Chaia



Lia Chaia. 9 Pinturas, 2015.

Tinta de esmalte sobre impressão fotográfica sobre tela

Dimensões: 60x100 (cada)

Fotografia: Patricia Posch (30/01/2017)

ANEXO G – Fauna (2006-2016), de Lia Chaia



Lia Chaia. Fauna, 2006-2016.

Fotografia, madeira e áudio, série de 5

Dimensões variáveis

Voz do áudio: César Rezende

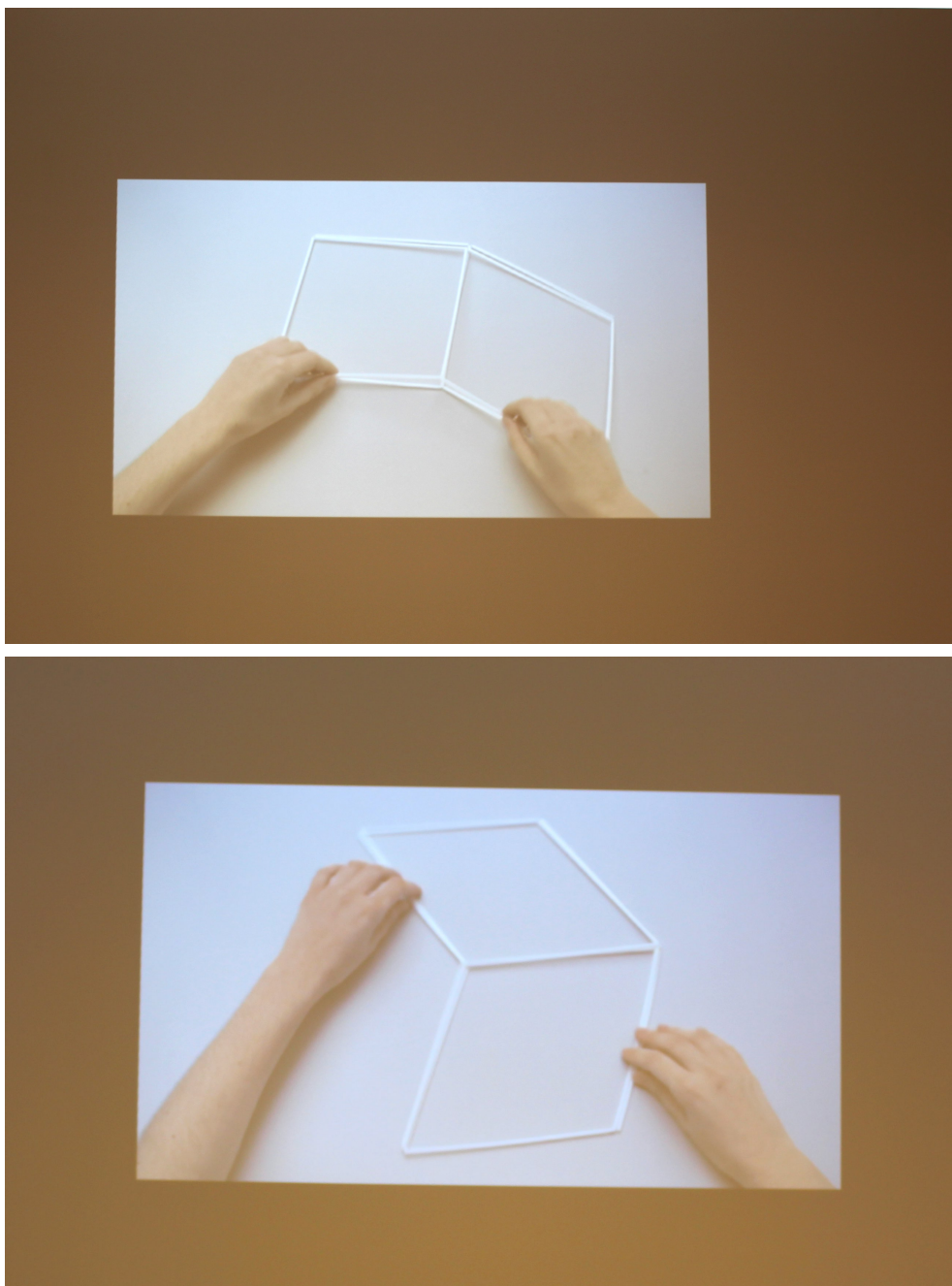
Fotografias: Patrícia Posch (30/01/2017)

ANEXO H – Folhagem (2012), de Lia Chaia



Lia Chaia. Folhagem, 2012.
Forro de carpete cortada e cosida
Dimensões variáveis
Fotografias: Patricia Posch (30/01/2017)

ANEXO I – Para GB (2015), de Lia Chaia



Lia Chaia. Para GB, 2015.
Vídeo 8"55", cor, sem áudio, 16:9
Fotografia: Fernanda Tanaka
Edição: Tiago Judas
Fotografias: Patrícia Posch (30/01/2017)

ANEXO J – Quadrada (2013), de Lia Chaia



Lia Chaia. Quadrada, 2013.

Fotografia

Dimensões: 60x60cm (cada)

Fotografias: Patricia Posch (30/01/2017)

ANEXO K – Saída de Emergência (2016), de Lia Chaia



Lia Chaia. Saída de emergência, 2016.

Pintura sobre parede

Intervenção nas paredes do pátio interior da Casa da América Latina

Fotografia: portfolio Lia Chaia

<<http://www.liachaia.com>>

ANEXO L – Vilha Minhocão (2015), de Lia Chaia



Lia Chaia. Vila Minhocão, 2015.

Fotografia sobre *foamboard* e telas de proteção, série de 8

Dimensões variáveis

Fotografias: Patrícia Posch (30/01/2017)

ANEXO M – Índiceo (2016), de Andrea Brandão



Andrea Brandão. ÍNDICEO, 2016.

Retroprojeção

Objectos variados

Dimensões variáveis

Fotografias: Patrícia Posch (20/01/2017 e 29/10/2016, respectivamente)

ANEXO N – Lastro (2016), de Andrea Brandão



Andrea Brandão. Lastro, 2016.

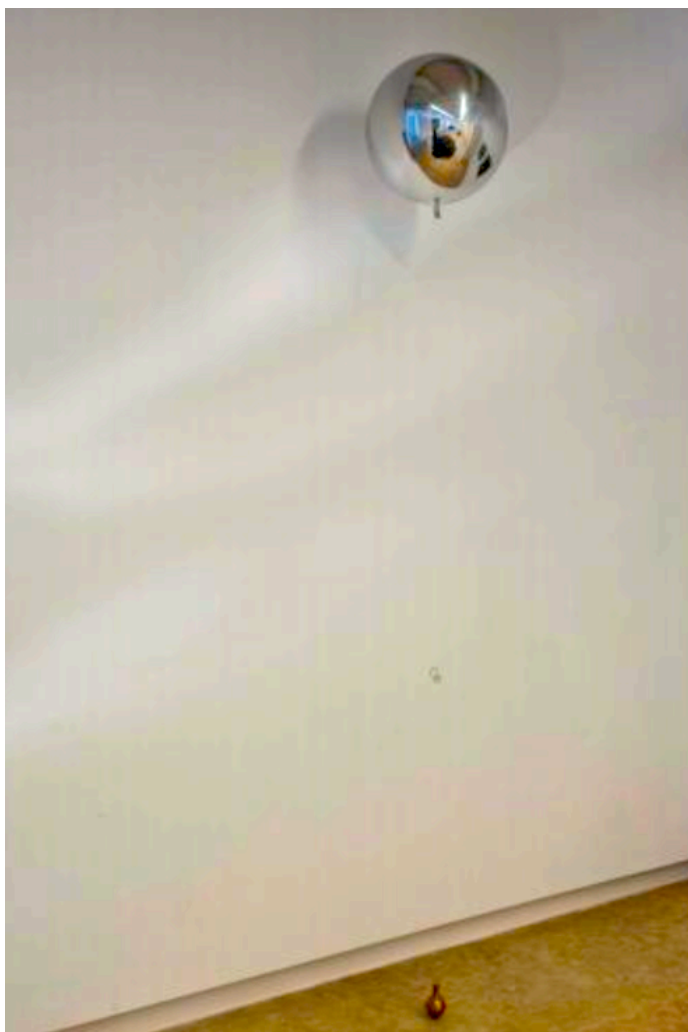
Borras de café, madeira, corda de sisal e outras coisas

Dimensões: 60x60x60cm

Peso aproximado: 300kg

Fotografias: Patricia Posch (30/01/2017)

ANEXO O – Maré (2016), de Andrea Brandão



Andrea Brandão. Maré, 2016.

Balão (Nylon), hélio, tinta de água, fio de nylon, peso (latão ou chumbo), elástico

Dimensões variáveis

Fotografia: ab portfolio

<https://issuu.com/andreabrandao/docs/ab_portfolio_completo_sep_2>

ANEXO P – Oãçircsni (2016), de Andrea Brandão



Andrea Brandão. Oãçircsni, 2016.
Inscrição em chão de lioz amaciado
(Pari Passu; Alpha+Beta; Vai e Vem)
Fotografias: Patricia Posch (30/01/2017)

ANEXO Q – Ornamentus (plantas naturalis e sacus plasticus) (2014-2016), de Andrea Brandão



Andrea Brandão. Ornamentus (plantas naturalis e sacus plasticus), 2014-2016.

Plantas naturais e sacos de plástico diversos

Dimensões variáveis: 37 plantas de interior (6 espécies) e sacos de asa (BD/HD)

Área aproximada: 2m²

Fotografias: Patrícia Posch (30/01/2017)

ANEXO R – Rasa (2016), de Andrea Brandão**Andrea Brandão. Rasa, 2016.**

Folha de ouro, ouro fino, prata, prata fina, luz e sombra, cal e a planta do pé nua s/ o chão

Nota: a obra é acompanhada de ficha técnica com um texto de instruções (orientações)

“Descace os sapatos e as meias. Coloque a planta do pé nua sobre o chão. Os pés estão ligeiramente afastados à largura das ancas, o braços ao longo do corpo. Retenha a respiração durante uns instantes, depois suspire e esvazie o peito libertando o ar. Os seus lábios estão apenas encostados e a testa torna-se lisa. Deixe o seu cérebro repousar e amolecer. Sem nada para fazer e nenhum lugar onde ir, comece a caminhar.”

Fotografias: Patricia Posch (30/01/2017)

ANEXO S – Trópico (2016), de Andrea Brandão



Andrea Brandão. Trópico, 2016.

Conjunto de aros e tampas de ferro

Dimensões: 14 formas circulares com diâmetro 56 cm

Fotografia: ab portfolio

<https://issuu.com/andreabrandao/docs/ab_portfolio_completo_sep_2>

ANEXO T – Roteiro de entrevista com Margarida Brito Alves e Giulia Lamoni

ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

Estou agora a trabalhar na minha pesquisa de conclusão de curso que fala sobre a memória social brasileira em Portugal e as suas possibilidades de resignificação. O meu estudo de caso é a exposição (Co)Habitat e busco como essa transformação pode acontecer no espaço cultural. Além da parte teórica, achei que seria importante essa conversa com vocês, as curadoras, para perceber também um pouco do que imaginaram quando pensaram em montar a exposição e também a opinião sobre alguns pontos mais específicos, também sobre as obras.

Bloco 1: As curadoras

1. Pedir que cada curadora fale um pouco de si (nome, formação, atuação profissional atual e uma que considere marcante, temas aos quais estão ligadas em suas pesquisas, temas que lhes interessam)

Bloco 2: Exposição (Co)Habitat

1. De quem partiu a ideia da exposição? Ou as três conceberam juntas?
2. De que ideia surgiu a exposição?
3. Como foi o processo de escolha do nome?
4. Por que escolheram a Casa da América Latina?
5. Existiu algum critério na escolha das artistas? (mulheres, brasileira e portuguesa)
6. E a quantidade de peças, em algum momento foi negociada?
7. Como foi o processo de criação como um todo? - Diálogo com artistas, CAL e entre vocês
8. Durante o processo de criação, houve algum tema ou tópico de maior discussão? Qual e por que?
9. Qual a importância do discurso que ali se produziu e/ou propagou?
10. Qual é a importância de uma exposição como esta para marcar a inauguração da nova sede da Casa da América Latina junto à UUCLA? Pensando em termos institucionais.
11. Embora a exposição tenha acontecido no final de 2016, vocês conseguem relacioná-la de algum modo ao fato de Lisboa ser a Capital Ibero-americana de cultura este ano?

Bloco 3: Temas e narrativas visíveis/subliminares na exposição

12. Como vocês relacionam a exposição com o contexto atual das relações entre a América Latina e Portugal, ou mesmo América Latina e Europa?
13. Um dos assuntos que a exposição trata é a partilha e a vivência conjunta no espaço, sobretudo por duas artistas, uma brasileira e uma portuguesa. Como vocês devem saber, a comunidade brasileira é a maior aqui em Portugal. Portanto, eu gostava de ouvir um pouco de vocês se julgam importante esse diálogo entre Brasil e Portugal hoje em dia e como acham que o espaço cultural, em especial a exposição (Co)Habitat, pode promover isso.
14. Também na exposição vocês trabalham muito com a questão da visibilidade e a invisibilidade, do que está claro e visível e o que é camuflado, está mais escondido e não é facilmente percebido. Seguindo por esse caminho, quais narrativas ou discursos vocês acham que a exposição, em suas obras e configuração, acaba por reforçar ou trazer à tona?
15. Um outro ponto que eu me lembro que, em visita guiada que fiz à exposição, quando estávamos olhando a "Oãçircsni", da Andrea Brandão, a Giulia enfatizou muito essa relação entre a poesia e as artes visuais, que a linguagem tinha esse caráter não só verbal mas também sonoro e visual, de abrir um caminho para possíveis "percursos de leitura" que poderiam ser feitos a partir das obras. Como vocês acham que a exposição como um todo possibilita isso? Que novas leituras, ou que temas na relação de Brasil e Portugal acreditam que poderiam ganhar novos olhares a partir da exposição?
16. Algumas obras chamam a atenção por focarem em elementos que são verdadeiros símbolos na história de Brasil e Portugal, como o café em "Lastro" e o outro em "Rasa". Vocês acreditam que a utilização destes materiais pela artista poderia trazer para o primeiro plano a memória de cada país, ou seja, que o museu seja um espaço não só de arte mas também de ativação dessa história e dessa memória que é tão complexa? Que memória acham que seria essa, evocada pela exposição?

ANEXO U – Roteiro de entrevista com Andrea Brandão

ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

Estou agora a trabalhar na minha pesquisa de conclusão de curso que fala sobre a memória social brasileira em Portugal e as suas possibilidades de resignificação. O meu estudo de caso é a exposição (Co)Habitat e busco como essa transformação pode acontecer no espaço cultural. Além da parte teórica, achei que seria importante essa conversa com você, que é uma das artistas.

Bloco 1: A Andrea Brandão

1. Qual é a sua formação?
2. Fale um pouco da sua carreira profissional.
3. Quais os seus trabalhos que destacaria? Por que?
4. Você morou no Brasil, certo? Conte um pouco sobre sua vida lá. (Trabalhos que desenvolveu, quais artistas teve a oportunidade de conhecer, se conheceu várias regiões do país ou esteve em uma só cidade etc.)

Bloco 2: A exposição (Co)Habitat

1. Como foi feito o convite?
2. Como foi a interação com as curadoras? E com a Casa da América Latina?
3. Conte um pouco sobre o seu processo criativo pessoal.
4. Conhecia a Lia Chaia?
5. Como foi sua interação com ela durante o processo de construção da exposição?
6. Acha que o seu trabalho e o dela tem alguma relação? Qual e por que?

Bloco 3: A exposição e a memória social

7. Como você acha que a memória, em sentido individual e coletivo, está presente nessa exposição como um todo?
8. Como você acha que a memória individual e/ou coletiva pode ter influenciado o seu trabalho?
9. Sabemos que toda exposição acaba por produzir ou reforçar um determinado discurso e que este pressupõe a existência de várias narrativas que vão sendo escritas ao longo da história. Qual você acha que é o discurso que a exposição reforça, crítica, promove...? Como você acha que ela faz isso?
10. Falando um pouco sobre o impacto da exposição, qual você acredita que é o principal impacto dela nos dias de hoje?
11. Acha que terá algum impacto no futuro? Qual e por que?

ANEXO V – Transcrição de áudio da visita guiada à exposição *[Co]Habitat*

Legenda:

F.S. - Filomena Serra

G.L. - Giulia Lamoní

M.B.A. - Margarida Brito Alves

G.L.: Pela primeira vez, partilhamos um espaço juntos. Essa exposição se intitula "[Co]Habitat" e, na verdade, é uma exposição que trata da questão da partilha, da vivência conjunta no espaço a diferentes níveis e com a participação [áudio cortado]. Quando a Casa da América Latina e a UUCLA nos convidaram para pensar numa exposição que pudesse abrir, de facto, inaugurar esse espaço, nós nos perguntamos qual seria a temática ou o questionamento que, para nós, faria sentido levantar e explorar juntas, nesta ocasião. E pensamos que a questão da cohabitação poderia ser interessante, não só pelo facto de que, de facto, essa instituição vai agrupar pessoas que nunca trabalharam juntas - então vai, nesse sentido, criar toda uma série de novas dinâmicas de cohabitação institucional - mas também porque essa temática nos daria a ocasião de explorar como é que duas artistas, Andréa Brandão e Lia Chaia, uma artista portuguesa e uma artista brasileira da mesma geração, iriam conviver juntas nesse espaço. Como é que o seu trabalho iria entrar em diálogo um com o outro, de uma maneira, em parte, esperada por nós, mas com alguns elementos, de facto, de caso, de inesperado, pelo facto que, enquanto muitas das obras da Lia Chaia foram... já estavam criadas e veio (sic) do Brasil para aqui, o trabalho da Andrea é um trabalho de produção de obras especialmente concebidas e realizadas para essa exposição. Continuo?

M.B.A.: Bom, vou só reforçar algumas ideias que vão de encontro a estas diretrizes que a Giulia já deixou. Mas interessava-nos também pensar esta relação entre essas duas cidades, ou seja, esta exposição ter lugar numa casa, como a Giulia já referiu, a Casa das Galeotas, onde convivem essas duas instituições. Portanto isso é uma forma, de facto, de nós, como ponto de partida, de exponenciar, de facto, esta relação da cohabitação, mas partindo também, justamente, das relações que ambas estas artistas criam com a cidade - ou com as cidades, para ser mais rigorosa. Ou seja, a Lia, se, por um lado, produziu toda uma série de trabalhos que vieram, efectivamente, do Brasil e de São Paulo, em particular, onde ela vive. Ela veio para Lisboa com alguma antecedência e, portanto, houve aqui também uma manifesta interação de que ela se relacionasse com Lisboa, que já conhecia, mas tendo estado por cá no final dos anos 90, se bem me recordo. E, portanto, houve alguma produção que procurou trabalhar, justamente, a partir da relação com a cidade e com este espaço em particular. Eu julgo que algumas das obras que vocês vão descobrir, se não descobriram já, foram feitas especificamente para este espaço e jogam justamente com esta possibilidade de assimilar, de aculturar alguns elementos da linguagem urbana que ela depois faz migrar para a sua prática e que adquire, depois, a formalização que vocês vão descobrir aos seus pés. Por outro lado, a Andréa era o nosso [áudio perturbado], era a artista que convidamos no contexto português, é alguém que vive em Lisboa, mas tem a particularidade de ter desenvolvido algumas residências no Brasil. Ou seja, a Andréa tinha também o conhecimento que vem do terreno, da cidade de São Paulo - e não apenas de São Paulo. E, portanto, foi muito importante para nós pensar como é que a Lia traz as obras, ao mesmo tempo em que pensa a cidade, e, por outro lado, a Andréa, tendo sido convidada para produzir obras especificamente para serem apresentadas nesta exposição - e o trabalho da Andréa, para quem não conhece, é um trabalho muito ligado a estes experimentos sobre o espaço, a própria ideia de desmaterialização e materialização da obra de arte, a ideia de processo interessa-lhe muitíssimo, as condições de visibilidade e invisibilidade. Mas, neste caso, foi também um exercício de memória, no sentido em que ela trabalhou também a partir dessa relação daquilo que foi a experiência dela no Brasil e também com toda a parte histórica, evidentemente, que esta ligação estabelece. Por outro lado, eu vou só acrescentar algumas ideias sobre a prática de ambas e as confidências e as tangências que elas tinham à partida. Antes de passar a palavra à Filomena, que vai comentar os trabalhos, é também estimulante para nós - ou foi, desde o início - perceber como é que estas obras dialogavam. Ou seja, nós pensamos na Andrea e na Lia e, na verdade - e eu costumo reforçar esta ideia - não estávamos à espera que a articulação que se estabeleceu dentre os trabalhos fosse tão evidente como acabou por ser neste encontro. O que [áudio perturbado], efectivamente, por essa relação com a cidade, mas também pensar a cidade entre o construído e aquilo que se destrói nesse ato de construção, entre o natural ou o orgânico, aquilo que é projetado, aquilo que é artificial. E julgo que estas questões, de alguma forma, estão subtilmente presentes em todos os trabalhos ou na maioria dos trabalhos que vocês vão ver e sobre os quais nós vamos falar um bocadinho (sic). Filomena...

F.S.: Obrigada. Boa tarde a todos. Bom, pegando um pouquinho das palavras da Giulia e da Margarida, nós vamos começar por este átrio onde está uma instalação e estão algumas inscrições feitas na pedra [áudio perturbado]. São duas obras, uma é a instalação da Lia Chaia e a outra é da Andréa Brandão. Esta, digamos, floresta por onde nós podemos passear e que tem, talvez, esse aspecto estranho entre o geométrico e o orgânico, sensorial, dado pelas imagens de uma floresta tropical da mata atlântica, faz alusão não só a uma (tupiária?) que é, digamos, uma herança japonesa e francesa dos jardins que é realizada através da poda - portanto, é a poda que, nesses jardins, transforma a vegetação numa espécie de esculturas vegetais. E, ao mesmo tempo, a outra alusão à que a Lia Chaia faz é ao *tangran*, que é uma herança da China antiga. É, digamos, uma combinação de elementos geométricos onde o triângulo, o paralelograma fazem ou podem fazer combinações infinitas, são [áudio perturbado]. O tan é, portanto, esse elemento geométrico formado pelo quadrado, pelo triângulo e pelo paralelograma. Por outro lado, já devem ter percebido que há, aqui, uma articulação entre essas formas e os sons. Que sons são esses? Sons evocadores dessa mata atlântica que se vai destruindo. São sons que são feitos, alguns são naturais mas outros são inventados, são feitos por um ator. E, portanto, essa relação do som e da forma que, de alguma maneira, nós também vamos encontrar em alguns vídeos e n'outras obras relacionadas, simbolicamente, com aquilo que eu poderia, enfim, conceptualizar como uma natureza aprisionada. Depois, talvez, as minhas colegas possam falar sobre esse assunto, essa questão da clausura, da natureza aprisionada pela cidade que vai crescendo e vai tomando o espaço da natureza. O que, por exemplo, tem uma relação com as 9 pinturas que estão ali, também tem uma relação com a folhagem que está no chão, as folhas caídas que parece que, de repente, se transformaram em concreto - concreto é o cimento, em português do Brasil. Portanto há, de facto, aqui, uma unidade nesta multiplicidade diversificada de obras. Também queria chamar a atenção para uma obra da Andrea Brandão que se encontra muito subtilmente no jardim, que é o Trópico, que faz essa relação entre esta cohabitação entre Brasil e Portugal e outros países que também estão aqui representados através de vídeos. Chama atenção para esses vídeos do Daniel Barroca, da Carolina Sá, e Ana Cíntia Marcel. E eu, se calhar, ia passar aqui à minha colega, a Giulia, que também sabe falar sobre essas inscrições sutis na pedra que fazem a evocação da poesia concretista. Queres continuar?

G.L.: Sim, sim, sim. Obrigada, Filomena. Na verdade, um dos nossos objetivos desde o início em diálogo com as artistas era essa ideia de ocupar esse espaço, esse novo espaço, nas suas diferentes articulações. Então, quando visitamos e ainda não tinha obras, pensamos logo em dizer às artistas, em propor às artistas, de pensar em trabalhos que pudessem, de alguma maneira, habitar o espaço nas suas diferentes partes. Então, esse corredor nos pareceu, realmente, o lugar ideal para essa floresta. O espaço é exterior, mas também o que a Andrea escolheu fazer é habitar, de alguma maneira, o chão. Como vocês imaginam, trata-se de deixar uma marca, um traço, no fundo trata-se de uma exposição inaugural e nós, como as artistas, queríamos deixar alguma coisa aqui depois de essa exposição ter acabado. Andrea pensou na ideia de escrever palavras com referência à poesia visual brasileira. Essa referência de um movimento artístico que, de facto, nasce no início dos anos 50 em total articulação... já perceberam que eu não sou portuguesa e que, por vezes, o meu português toma estradas um pouco estranhas, mas... tenham paciência comigo. Esse movimento nasce em São Paulo, no Brasil, no início dos anos 50 em diálogo com as correntes concretistas nas artes visuais. E isso é muito interessante porque, de facto, essa herança, essa genealogia concretista, de um lado, exprime-se aqui nessa zona através da apropriação das dinâmicas da poesia concreta por parte da Andrea, mas também através daqueles trabalhos da Lia que têm um marco geométrico muito forte, não é? E como a Filomena antecipou, vamos descobri-lo em outras obras da Lia, em que essa genealogia concretista, do concretismo brasileiro, sente-se muito fortemente. E, sobretudo, o concretismo de São Paulo, que tem esse carácter mais ligado à matemática, à geometria e à um certo dogmatismo em comparação com o concretismo carioca. As palavras que são inscritas no chão, então, apontam para esse diálogo da palavra em que a poesia e as artes visuais, como é que a poesia não tem só um carácter verbal, mas tem também - ou pode ter também, do ponto de vista experimental - o carácter sonoro e o carácter visual. Ela é também uma imagem e, sendo ela também uma imagem, se pode jogar com ela, se pode trocar as letras, se pode escolher percursos de leitura que de facto aproveitam o espaço para criar novos possíveis significados. Nessa zona, que vai de lá fora até aqui dentro, tem as duas palavras "vai" e "vem" que são inscritas de maneira dispersas no chão, criando uma espécie de percurso de leitura que vai do espaço exterior até o espaço interior. E é interessante porque esse vai-e-vem fala de uma oscilação, da intenção de não fixar o significado, mas deixa-lo fluir oscilando entre pólos diferentes, mas significa também esse movimento de diálogo entre o Brasil e Portugal que marcou o percurso da Andrea como a Margarida indicou. E, de uma forma semelhante, essa inscrição, difícil de decifrar - de facto, é pedido ao espectador de pensar como é que o significado pode se construir através dessa letras que, no início, parecem ter uma formação, uma construção um pouco ilegível,

[áudio perturbado] pra a expressão "paripaso". "Paripaso" é caminhar juntos, é andar juntos e ela refere-se, de facto, ao diálogo que se cria através dessa exposição, mas também por traslação, por metáfora, de alguma maneira, ao diálogo que é preciso que essas duas instituições constróia (sic) para viver (sic) juntas aqui. E também a própria missão de instituições como a UUCLA e a Casa da América Latina que, de facto, foram pensadas, desde o início, como pontas entre países diferentes e âmbitos culturais diferentes. Enfim, tem uma última inscrição aqui, "alpha" "betha", que envia de maneira muito concreta ao próprio alfabeto e a nossa maneira de escrever e como o alfabeto é, de facto, a matéria primordial, a matéria prima desse tipo de trabalho poético. A ideia de Andrea é que essas inscrições fossem subtis, que o público pudesse descobri-las, caminhando por cima - mas quase como por acaso, por acidente. E que elas não tivessem um carácter monumental, mas sim que elas se inserissem de maneira muito delicada dentro do espaço.

F.S.: Eu só queria chamar a atenção para esta relação, que já foi sublinhada, desta poesia visual, que tem como suporte a pedra, e para esta indicação do alfabeto que a Andrea faz ali, o "alpha" e o "beta". E, também, este "alpha" que é a primeira letra do alfabeto e que nos alfabetos semíticos, como o hebraico e o fenício, tem a designação de "aleph". E "aleph" é, precisamente, a imagem que, provavelmente, todos vocês conhecem de divulgação da nossa exposição que é uma obra da Lia Chaia - aliás, é uma imagem retirada de um vídeo - que tem um braço com um globo de cristal por onde podemos ver, digamos, a cidade de São Paulo que está por trás. Portanto, aquilo que eu quero dizer é esta relação de que tudo está em tudo a que foi muito especial e muito interessante entre as duas artistas, como a Andrea soube interpretar através do "alpha". O "aleph" também da Lia Chaia. Portanto, esse globo de cristal - "aleph" também remete ao ponto do Jorge Luís Borges, precisamente - a bola, ao pôr-se no sol, por onde se pode ver todo o universo. Portanto, há aqui esta relação tempo e espaço. E agora, talvez...

M.B.A.: Só referia-vos que hoje, como temos esta programação que será seguida por uma conferência do António Pinto Ribeiro, como sabem, os vídeos não vão estar disponíveis daqui a pouco. Ou seja, vão deixar de estar. Não sei se vocês terão a oportunidade de visualizar algum deles. Mas esta extensão, de que os vídeos representam este diálogo que é estabelecido entre a Lia Chaia e a Andrea Brandão, também nos há interessado muito, [áudio perturbado] se consegue desdobrar esta relação entre uma [áudio perturbado] artificial e a própria relação com a cidade através de um trabalho de toda uma série de artistas que a Filomena já designou e que constituem, de facto, essa ampliação deste diálogo, ou seja, da forma como existimos em comunidade com o trabalho destes artistas.

F.S.: Vamos entrar.

M.B.A.: Bem, retomando... Cá estamos todos? Exato. Bem, retomando algumas das ideias que já começamos por, de alguma forma, descrever, queria começar por vos falar deste trabalho que se intitula "Lastro" e que, se vocês virem a folha de sala, é constituído por borras de café, madeira, corda de sisal e outras coisas. Ou seja, neste trabalho, a Andrea aborda toda uma série de questões que lhe interessam particularmente, desde logo esta dimensão processual, como vocês vêem. Ou seja, no início, esses dois cubos, que são feitos em café tinham uma forma diferente, mais geometrizada, e, tratando-se de um material desta natureza, que está em constante transformação, ou seja, justamente esta ideia de processo, tem vindo nessa entropia a vir a transformar-se. E é um trabalho que, por um lado, se articulou com a própria história da escultura. Ou seja, a esta ironia de nós percebermos que, de alguma forma, estes trabalhos partem de uma espécie de formatação muito ligada àquilo que podemos mapear como os códigos minimalistas - ou seja, são cubos de 60 centímetros de lado - de alguma forma mostram essa geometria que está, na verdade, por dentro de muitos destes trabalhos. Mas uma geometria que se submeta às leis da vida, do orgânico, e que, portanto, entra absolutamente em processo de transformação. E, por outro lado, justamente porque entra nesse processo de transformação, subverte esses códigos do rigor que, inicialmente, os determinam. Por outro lado, neste trabalho há também esta possibilidade de trabalhar uma matéria como o café. A Andrea estava muito interessada em mapear algumas substâncias, algumas matérias que pudessem servir de ponto de partida para esse trabalho escultório e, de facto, o café interessou-lhe a partida à esta relação histórica e política... Aliás, estou a ver alguns dos meus alunos de Modernismo, é interessante as ligações que podemos estabelecer com esta presença do café em Portugal mesmo na perspectiva das artes. E a Andrea, na verdade, acaba por configurar dois volumes que nos trazem todo este conjunto de questões das migrações entre os dois países, a própria relação política do trabalho. Do que é que, na verdade, esta obra tem também este carácter sensorial. Ou seja, agora menos evidente do que no dia da inauguração, era quase...

G.L.: Licor. Quase... quase álcool... uma coisa muito forte.

M.B.A.: Um odor que tudo isto libertava. E ela também queria, de alguma forma, trabalhar esta dualidade entre a aparência e aquilo que, na verdade, estes trabalhos representam. Sendo que cada um destes cubos - ou os dois, na verdade - tem um peso aproximado de 300 quilos. E ela, ironicamente, põe esta corda, dando a entender que é, de alguma forma, um peso que pode ser transportado. Houve até alguém que tentou por fazê-lo e criou-nos alguns problemas. E, portanto, a obra joga também com essa dimensão entre o peso e o fez entre aquilo que parece e aquilo que é, esta própria forma de questionar a transformação - ou seja, não é, a partida, evidente que seja, efectivamente, de café de que se trata. O que podemos dizer mais? [áudio perturbado]

F.S.: É importante ver que pode-se dizer muita coisa acerca desta obra.

G.L.: O café... estou pensando porque... fiz uma visita aqui com os meus estudantes e, de facto, a discussão mais rica, talvez - foi rica em todas as obras - mas essa obra parece ter uma quantia de níveis possíveis de questionamento, de significado, extremamente variado. Isso é muito interessante. Uma coisa que eu iria ressaltar é o facto de que é uma obra que envia uma questão laboral, o que é que significa produzir matérias primas como o café consumido, a própria geopolítica da produção e a geopolítica do consumo e como é que as duas se relacionam. Mas também o próprio trabalho que é preciso para fazer essa obra, que é um trabalho extremamente comprido e cansativo, porque, de facto, envolveu uma equipa. Essas peças foram inseridas, são feitas de um molde de madeira em que o café, as borras de café, o café consumido, no fundo é o resto do consumo, é prensado nível após nível para depois ficar, endurecer e ficar desta maneira. E depois ele começa a sua vida de fermentação etc. Mas é um trabalho extremamente comprido e, ao mesmo tempo, tem uma fragilidade muito grande. Então é forte, é pesado, mas é muito frágil ao mesmo tempo. E, ao mesmo tempo, essas pequenas pegadas de sisal nos fazem lembrar aqueles cubos de cimento que são usados na construção, por exemplo, nas cidades, no momento de construção de obra. Esses cubos que [áudio perturbado] e os pousam em outro sítio. Filomena?

F.S.: Eu, talvez, desafiasse... geralmente, esta obra suscita sempre muitas perguntas e acho que seria bom, talvez, ouvir e ter o feedback desse lado sobre aquilo que, enfim, nós já dissemos. Se alguém tem alguma dúvida ou quer perguntar algo sobre esta ou sobre alguma das outras obras que já falámos. E então, depois, passaríamos aqui, ali à Vila Minhocão.

G.L.: Talvez a Luisa...

F.S.: Não.

G.L.: Não?

M.B.A.: Vá lá, Luisa...

F.S.: Então, se calhar, passávamos para a Vila Minhocão...

G.L.: Sim. Passamos.

F.S.: ...o que é a Vila Minhocão. Portanto, esta série de... este trabalho fotográfico da Lia Chaia sobre foamboard e que, por cima, tem esta tela - ou estas telas - coloridas que tornam, de alguma forma, invisível os prédios que aqui estão representados e que fazem parte da cidade de São Paulo. E Minhocão o que é? Precisamente, o Minhocão é um chamado elevado... como é... o Elevado Costa e Silva. Também teve um outro nome, o João Goulart. E, para quem se interessa pelos problemas da arquitetura da cidade, é uma obra, de facto, a ser estudada por todo o debate e polémica que gerou ao longo dos anos na cidade. O Minhocão é o nome popular dado a um viaduto que tem cerca de 3km, portanto, é conhecido como o Elevado Costa e Silva, que rodeia os prédios de uma determinada zona da cidade de São Paulo. Por vezes, esses prédios chegam a estar a cerca de 5 metros do próprio viaduto. Portanto, aqui, o que é que a Lia Chaia alude ou evoca? Evoca, precisamente, a esta agressão à paisagem, à degradação da paisagem urbana através de uma obra que foi pensada para escoar um grande tráfego da cidade de São Paulo, mas que acabou por ter, digamos, constituir, de alguma forma, um grande debate e se tornar uma espécie, eu diria - surge-me na cabeça a palavra - escape na cidade e na paisagem urbana. Por que? Porque, por exemplo, por baixo do viaduto mora muita gente sem teto e não há, de facto, forma de resolver este viaduto, esta arquitetura bruta... cimento, de toneladas de cimento e de aço que existe. A prefeitura da cidade de São Paulo - isto é uma obra da prefeitura, para verem como as

prefeituras, isto é, as câmaras municipais podem fazer tais monstros. Mas há, de facto, aqui, nesta obra, uma preocupação, por parte da Lia Chaia, ecológica, digamos, como há nas outras obras que também estão presentes e que têm essa... que podem ser... ter várias leituras - e esta, que eu estou a fazer, é uma delas, como já a fiz lá fora e faço aqui - dessa natureza aprisionada que a cidade... ou da paisagem que se vai degradando e que a cidade vai engolindo. Outras obras aqui também podem estar relacionadas em ideal com o Minhocão. Como eu já disse, a natureza - as 9 pinturas - e ali, a folhagem, que está no chão. As tais folhas que caem no chão e que parece que, por um golpe de magia, se transformam em concreto, em cimento. Talvez já tenha falado demais...

M.B.A.: Só acrescentar, talvez sobre a Vila Minhocão que esta estrutura não é [áudio perturbado], como vocês compreenderam, transformou completamente esta zona de São Paulo. E, mais do que transformar, e hoje é basicamente uma estrutura inútil, na medida em que já não há o trânsito de automóvel... acontecem feiras, pelo que li, pelo que a Lia nos descreveu, encontros, há uma certa dinâmica...

F.S.: Há horários. Há horários. Também serve para parque, para pedestres e ciclistas, mas tem horários.

M.B.A.: Enfim, tem sido para habituar a uma certa dinâmica pra ativar a estrutura. Mas, efectivamente, o impacto que essa estrutura teve na cidade foi enorme. Desde logo que, por exemplo, estes prédios, como vocês imaginam, ficaram absurdamente desvalorizados, não é? Ou seja, estão muito próximos, muitos deles. A Filomena falou, aliás, numa proximidade mínima de cinco metros, que é de facto...

F.S.: Eu fui ler sobre o Minhocão e fiquei aterrorizada, de facto, com a descrição que vem. Isso é uma obra pensada em 1968, construída em 1970 pelo Maluf. Teve... tem várias histórias por detrás. E é muito interessante, para quem se interessa por esses problemas da paisagem urbana e da arquitetura, estudar esta obra.

M.B.A.: E, de alguma forma, essa estrutura do Minhocão invisibilizou essas arquiteturas. E o que a Lia faz nesse trabalho, de alguma forma, recortá-las desta paisagem e, portanto, da-lhes este destaque, esta visibilidade para olharmos de novo para essas arquiteturas, mas, ao mesmo tempo, jogando, precisamente, com essa condição de visibilidade e invisibilidade, ao mesmo tempo que as recorta e as destaca, ela coloca por cima delas estas telas foreiras que são, justamente, telas utilizadas na construção. Ou seja, são as telas plásticas, que todos conhecemos, por ventura com outras cores em Portugal, mas que são usualmente utilizadas para proteger os edifícios nesses momentos de transição, recuperação ou mesmo de construção. E, portanto, há aqui também essa tela que funciona como um layer que contraria esse gesto de visibilidade - ou seja, ela dificulta esta relação direta com a imagem - mas, ao mesmo tempo, protege também essas arquiteturas, jogando com esta membrana que é, justamente, essa membrana entre o interior e o exterior, entre o privado e o público, neste caso. Paramos aqui?

G.L.: Sim. Já repararam que a floresta que está lá fora é uma floresta de animais que nos dá a ilusão de falar, de emitir sons que, em realidade, são sons totalmente humanos. E aqui temos uma floresta que também, em pequena escala, e que também joga, está constituída de forma a jogar com esse princípio, essa tensão entre mostrar e ocultar, que é uma floresta de plantas domésticas. São plantas que muitos de nós têm (sic) em casa. Elas vêm da Horta do Campo Grande que as emprestou. E elas precisam, a cada dia, de receber água, de receber luz. Então, de uma certa maneira, são, exatamente, como o café, uma parte vivente da exposição que muda com o tempo, que evolui, e que, ao mesmo tempo, está meio escondida por esses sacos plásticos. Novamente, temos aqui essa relação entre o orgânico, no sentido das plantas, e essa artificialidade os sacos plásticos. Eles próprios tem uma origem orgânica, mas são totalmente trabalhados, industrialmente trabalhados para terem essa eficácia e serem objectos, de facto, que servem para alguma coisa, para transportar. E essas plantas são como plantas, de certa maneira, que viajam. Que viajaram, que foram transportados e que vieram aqui. Mas o interesse da Andrea residia, também, no facto de conseguir - ou não conseguir - colocar as origens dessas plantas. Ou seja, de uma certa maneira, transferir o que é o nosso interesse por problemáticas que têm a ver com a migração, com o colonialismo português, o império português etc. pelo lado da flora. Como é que, de uma certa maneira, essas plantas têm uma história que situa a origem delas em outros contextos - contextos, por vezes, de América Latina, de Ásia, de África - mas nós as tratamos como se fossem espécies endêmica, daqui, porque estamos totalmente habituados a utiliza-las como plantas domésticas e não nos perguntamos de onde é que elas vêm. Mas tudo o que parece familiar, no fundo, o mais familiar que há pode esconder a realidade, e esconde - quase sempre - uma história de migração,

de hibridação e de troca e de diálogo.

F.S.: Tanto como o café.

G.L.: anto como o café. Exatamente. Queria acrescentar alguma coisa sobre essa...

M.B.A.: Só salientar, talvez, essa dualidade entre o natural e o artificial, ou seja, essa obra tem esse carácter que se especializa e há essa diversidade de espécies. Ao mesmo tempo, a Andrea vai ensacá-las nesses sacos plásticos, portanto, essa contenção novamente, essa tentativa de artificializar ou, pelo menos, oferecer este contraste a partir de matérias naturais. Porque, tal como é evidente em muitos outros trabalhos, este trabalho é, talvez, dos que está mais ligado à experiência que a Andrea teve na cidade de São Paulo. Ou seja, ela estava muito atenta a algumas dinâmicas urbanas e a forma como as pessoas se movimentam na cidade, e uma das coisas que notava era essa presença dos saquinhos por todo o lado. A forma como os sacos transportavam os mais diversos objetos e ela queria também trazer esta memória para esta exposição. Ou seja, tinha desde muito cedo esta ideia de trabalhar a partir desta utilização, destes sacos, que usou, efectivamente, também, como matéria pictórica, [áudio perturbado] havia toda esta discussão em torno da forma como iria ser formalizada esta peça tendo, justamente, em conta, esta presença, que, de alguma forma, homogeniza, na medida em que todas estão dentro de sacos, mas, ao mesmo tempo, estabelece essa diversidade.

G.L.: Ao mesmo tempo, tem - e acho que isso é muito importante - uma atenção com o lado formal, que nunca é separado, nunca há uma ruptura entre o lado formal dessas peças - ou seja, a utilização das cores, das matérias - e o seu significado, os seus significados, as suas ressonâncias políticas e históricas etc. Aqui, a Lia Chaia joga com essas redes de construção que têm essas cores entre o azul e o verde, e aqui a escolha dos sacos de plástico e das tonalidades dos sacos de plástico foi muito criteriosa por parte da Andrea, quase como se estivesse a trabalhar realmente com uma pintura, com cores que têm que dialogar umas com as outras e com as outras obras. E esse lado mais formal, mais atento a essas questões, realmente, plásticas se reencontra, de uma certa forma, no vídeo para gerar o debate.

F.S.: Eu só poderia fazer essa relação formal e plástica, de facto, destas cores com aquela obra, “9 Pinturas”, e com a folhagem, e com a outra obra que está escondida, de alguma forma, e que chama Quadrada. É uma folha que está por detrás daquela porta e que, depois, poderiam ver. Eu queria chamar também a atenção para uma coisa. O trabalho da curadoria foi um trabalho muito interessante. Da minha parte, foi o primeiro que eu fiz na minha vida profissional com as minhas colegas...

G.L.: Colegas? Amigas!

F.S.: Amigas. Portanto, eu fui uma estreante na curadoria, mas devo dizer que foi muito interessante. Não só aprendemos nesta relação interpessoal, como todo o processo. A vinda das obras, a chegada das artistas, a relação que estabelecemos com elas. Digamos, a forma como todo o espaço foi organizado. O diálogo que realizamos entre todas. Estivemos aqui durante muitas horas e, de facto, todo esse trabalho teve uma participação de todas. E isso foi, de facto, muito gratificante. Agora, o vídeo para o qual chama a atenção - e acho que a pessoa ideal para falar sobre ele é, de facto, a Giulia - nos propõe uma construção permanente, um jogo. Eu vou-lhe passar a palavra para ela.

G.L.: Sim. Obrigada, Filomena. De facto, para nós, era muito importante que houvesse, nessa sala, obras que utilizam diferentes mídias e que houvesse essa possibilidade de projetar, n'um vídeo, com movimento, que pudesse interagir, de alguma forma, com trabalhos que se referem mais a uma história da pintura, como as novas pinturas que você tem ao lado. São trabalhos que utilizam, ao mesmo tempo, a fotografia e o próprio gesto pictorial. Esses trabalhos, como o trabalho da Andrea, esse trabalho com plantas, que é uma peça de chão e que é uma peça mais de instalação. O corpo, que aparece nesse vídeo através das mãos, é muito importante porque, talvez, nessa sala e no que vão descobrir atrás dessa parede, é o único momento em que o corpo, que foi tão importante para a realização de obras como as obras em café etc., aparece. E não é a figura inteira, mas, justamente, a mão, a mão do artista, a mão que trabalha e a mão que cria. E, nesse caso, enquanto nas novas pinturas há um trabalho de repetição do gesto que leva a uma certa ocultação da paisagem natural, são fotografias da mata atlântica, mas poderiam ser fotografias do parque que está no Trianon no centro de São Paulo, que parece uma paisagem natural, mas, em realidade, uma paisagem constrangida no meio do centro da cidade e perto da Avenida Paulista. E,

pouco a pouco, por essa tinta cinza, ela é, e com esse gesto repetitivo, ela é cancelada. Neste trabalho, pelo contrário, a repetição do gesto leva sempre a uma criação de alguma coisa diferente através de uma tridimensionalidade, através do desdobramento de uma estrutura geométrica. Esse desdobramento leva sempre à criação de novas obras e, ao mesmo tempo, ao aparecimento de novas cores. Quando o vídeo começa, temos umas pequenas... tiras? Como é que se diz em português... baguete?

M.B.A.: Palhas?

G.L.: Palhas brancas. E, a pouco a pouco, o trabalho se torna cada vez mais tridimensional, cada vez mais diferente e cada vez mais colorido, mais vivo. O seu título reenvia à história do concretismo paulista e à figura do Geraldo de Barros, que é, de facto, com Waldemar Cordeiro, uma das figuras de destaque desse movimento que, como a poesia concreta surgiu em São Paulo no início dos anos 50, um momento muito importante para a cidade. Um momento em que são fundados os seus dois principais museus de arte e 1951 é também o ano da primeira Bienal. De uma certa maneira, chamando esse vídeo de "Para Geraldo de Barros", a Lia...

M.B.A.: Cifra, não é? "Para GB".

G.L.: "Para GB"... como a Margarida disse, para já, o público tem que decifrar, mas ela, simplesmente, inscreve-se numa história, numa genealogia que é muito marcada pela vivência dessa cidade. Margarida?

M.B.A.: Não, só salientar também esta ideia que ela revisita, efetivamente, essas práticas concretistas dirigindo-se, directamente, ao Geraldo de Barros. Ou seja, é uma figura central de cultura de São Paulo - concretista - e como grande parte de vos saberão, de facto, o concretismo baliza-se, e será justamente isso que conduz à crise que depois o ampliará ou criará essa designação do neoconcretismo, a partir de 1959, entra nesta crise que corresponde a um certo esgotamento de toda uma série de códigos. Transforma-se, de alguma forma, numa visão demasiado dogmática daquilo que é a produção abstrata muito pautada por estas geometrias puras. E o que o neoconcretismo introduz, sendo este desdobramento, ou mesmo que assinala uma ruptura, é esta vontade de trazer de volta essa geometria a um campo experiencial, por assim dizer. Nessa medida, a Lia, neste trabalho, ou seja, há essa presença do corpo que transforma, corta com essas regras de uma certa pureza. Começamos pelo branco, depois ela tem as cores primárias - o amarelo, o vermelho, o azul - e depois vai transformando ou vai introduzindo outras cores, justamente para desmonta esse código de base e, efectivamente, a presença do corpo, essa dimensão relacional que o neoconcretismo introduz é essencial. E o próprio trabalho da Lia, sendo um trabalho contemporâneo, brinca, vai lá, ou entra em diálogo com esse desdobramento do construtivismo... do concretismo, desculpem... e neoconcretismo. Ela, aliás, foi uma das artistas que desenvolveu, no nosso programa de performance, uma intervenção na primeira visita guiada que nós organizamos, foi uma performance da Lia. E essa performance passava, justamente, por essa utilização do corpo com formas circulares - não esferas, mas balões. E parece-me também interessante, como o nosso discurso de hoje, está articulado também com esta noção de trabalho que é absolutamente central ao trabalho da Joana Bastos, que é nossa performance de hoje, como terão visto no programa. Eu não avançaria muito mais...

F.S.: Essa performance da Joana Bastos, eu não sei se alguém já deu por isso...

G.L.: Ela está a decorrer, não é?

F.S.: Ela está a decorrer. Quem quiser, pode fazer perguntas. Vamos deixá-la nesta condição e vamos passar então, ali, para mais uma obra da Andrea Brandão que tem como exigência algumas sugestões. Portanto, esta obra da Andrea Brandão...

M.B.A.: Nesta cohabitação que estas duas artistas tiveram de, necessariamente, desenvolver neste espaço - era essa a nossa proposta - como vocês compreendem, passou por um processo de negociação. Que espaço é que cada uma ocupa, de que forma é que estas obras dialogam, se articulam. E esta sala tem uma particularidade, enquanto sala expositiva. Tem um lado de restrição, evidentemente, mas também pode representar essa restrição que a própria arquitetura impõe que é, justamente, esta parede. Que é uma parede fixa e, a partida, quando começamos a planear a montagem, discutimos muito como é que íamos, de alguma forma, articular...

G.L.: Claro. É um desafio grande...

M.B.A.: A exposição com esse desafio que esse suporte representa. Mas, nesse contexto, em particular, em determinado momento este desafio se tornou, efectivamente, um potencial, como eu estava a dizer, sendo, efectivamente, um elemento gerador do trabalho da Andrea. Ou seja, pareceu-nos interessante a forma como esta parede estabelece um corredor - portanto, secciona um espaço que, a partida, seria um espaço unitário - criando, efectivamente, este espaço que é um espaço percorrável e que não nos interessava utilizar como um suporte, imaginem, de telas ou de peças de parede ou o que quer que fosse. E a Andrea, efectivamente, que viveu este espaço, viveu, habitou, ou seja passou aqui muitas horas, como a Manuela Júdice sabe bem disso, e estava particularmente interessada na relação que este interior estabelece com aquele exterior, ou seja, a forma como todo este espaço vai sendo alterado - ou a nossa apreciação sobre ele vai sendo alterada - a medida que as horas decorrem e as próprias condições lumínicas se alteram. Os sons que estão lá fora, a ligação que este espaço estabelece com o tempo, com o céu, com a própria estrada. E todos esses elementos, todas essas diferentes texturas e este acumular de elementos que vão transformando a nossa leitura foram, de facto, a base absolutamente de gênese, geradora, para a intervenção site specific - ou seja, vai ser uma peça que vai deixar de existir no final da exposição, como vocês compreendem - para a configuração que a Andrea desenvolveu. Sendo que ela própria posiciona, ou enuncia de uma forma muito particular, como a Filomena vos vai explicar.

F.S.: É verdade. E eu começaria pelo título a obra, que se chama "Rasa", e pelos materiais que a Andrea utilizou: a folha de ouro, o ouro fino, a prata, a prata fina, a luz e a sombra como materiais, a cal e a planta do pé nua sobre o chão. E o que é que isto quer dizer? Quer dizer que a Andrea nos convida a fazer um percurso. Um percurso que, quem quiser, é para quem quiser, ela convida-nos a tirar os nossos sapatos e a percorrer este corredor. Mas esse convite tem as seguintes palavras que eu vou dizer - ou instruções, porque são instruções. "Descalce os sapatos e as meias. Coloque a planta do pé nua sobre o chão. Os pés estão ligeiramente afastados a largura das ancas. Os braços ao longo do corpo. Retenha a respiração durante uns instantes. Depois, suspire e esvazie o peito libertando o ar. Os lábios estão apenas encostados e a testa torna-se lisa. Deixe o seu cérebro repousar e amolecer sem nada para fazer e nenhum lugar aonde ir. Comece a caminhar." Portanto, é este convite, no fundo, à meditação e à vivência de um espaço onde o ouro, a prata, a luz e a sombra fazem combinações que a Andrea nos convida a partilhar. E, desde já, ficam convidados a fazerem.

G.L.: Se quiserem tirar os sapatos...

M.B.A.: Só referir, de facto, esta matéria que a Andrea escolhe, que foi a do ouro, mais uma vez, tem a mesma capacidade evocativa que tem, por exemplo, o café. Ou seja, de facto, há aqui toda uma série de pontos, elementos que contam uma história e, para ela...

F.S.: Assim como aquela... talvez não tenham reparado, não sei se está funcionado... o projector funciona periodicamente. É uma retro projecção de vários objectos que têm, precisamente, a ver com essa relação entre o natural e o artificial. A luz que é dada pelo corpo, que a Andrea interessa-se por esses materiais e, portanto, é uma obra de retro projecção e chama-se "Índiceo". Portanto, eu convido, a quem quiser, a vir e, de alguma forma, seguir as instruções e, ao mesmo tempo, admirar este espaço ocupado como obra arquitetónica [áudio perturbado]... e joga muito bem com a forma com que a luz que entra da janela, como a luz de manhã se vai alterando ao longo do dia.

ANEXO W – Transcrição de áudio da entrevista com Margarida Brito Alves e Giulia Lamoni

Legenda:

P.P. - Patricia Posch (entrevistadora)

G.L. - Giulia Lamoni

M.B.A. - Margarida Brito Alves

Por motivo pessoal, a curadora Filomena Serra esteve ausente.

P.P.: É, bom, vou só me apresentar para a Giulia que acabou de chegar. Meu nome é Patricia, eu sou brasileira. Eu to fazendo mestrado aqui na Universidade de Lisboa. Eu to no meu último ano, to fazendo a minha tese agora que fala sobre identidade cultural brasileira e ressignificação da memória social brasileira nos espaços culturais. Então, como... como que essa memória pode ser compreendida de outra forma ou ter outras narrativas dentro do espaço cultural.

G.L.: Em Portugal e em outros... em geral? Vários países?

P.P.: O meu foco tem sido Portugal.

G.L.: Portugal.

P.P.: E aí o meu objeto de estudo é a exposição *[Co]Habitat*, que esteve lá na Casa da América Latina.

G.L.: Que bom, não é? Ficamos muito contentes.

P.P.: Pois. Foi muito interessante. E aí, para começar, eu fiz um roteiro semi-estruturado e aí eu dividi em três blocos de pergunta. Primeiro falar um pouco sobre vocês, depois sobre a exposição e depois sobre alguns temas e narrativas que, quando eu estive lá na exposição, eu pude perceber, assim... Estive também numa visita guiada por vocês, a primeira, e aí vocês comentaram um pouco. Então, primeiro, eu queria pedir para cada uma de vocês falar um pouco de vocês. O nome, falar um pouco também da formação, de qual é a área de vocês, atuação profissional de vocês atual e alguma que vocês considerem que tenha sido relevante para a inserção de vocês nesse tema da América Latina e os temas das pesquisas de vocês, ou temas que vocês... que interessem a vocês, assim... como hobby... e que estejam associados à América Latina de alguma forma.

G.L.: Margarida?

M.B.A.: Pode começar, Giulia. Começa tu.

G.L.: Então... a Patricia já percebeu que eu sou italiana, não sou portuguesa. Então tenho um percurso que me levou de Itália para Paris, onde fiz a minha tese do doutoramento, e depois já, há sete anos, fui viver para cá para fazer o meu pós-doc. E comecei a ensinar na faculdade cá. E, na verdade, quando eu comecei a me aproximar ou a me interessar por arte brasileira durante o meu doutoramento, porque eu trabalhava muito sobre questões ligadas à escrita na arte contemporânea... e então me aproximei muito da poesia concreta e de toda... e poesia neoconcreta, não é? E toda essa experimentação na arte brasileira dos anos 50, 60 e depois a seguir, não é? Com a palavra. Desde os poetas concretos até artistas mais recentes, como Detanico e Lain, então... Pronto, como é que essa questão da palavra se desdobra na arte brasileira contemporânea. E, depois, comecei, enquanto estava a acabar a minha tese do doutoramento, a trabalhar como assistente de curadoria no Centre Pompidou, onde trabalhei numa exposição que tinha a ver com o trabalho de artistas mulheres e esse relacionamento entre a arte e feminismo. E, dali, veio a temática do meu pós-doc, que foi essa relação entre arte e feminismo em Portugal e no Brasil. E, em particular, no que concerne o Brasil, eu fui trabalhar... trabalhei bastante sobre os anos 60 e esse momento numa viragem pop, de uma nova geração ou de realismo crítico. Uma nova geração de artista na metade dos anos 60, então a geração de Anna Maria Maiolino, mas também Antonio Dias, [áudio perturbado]. E comecei a dar-me conta que havia muitas artistas que não eram muito conhecidas no estrangeiro e também que muitas narrativas que tinha a ver com feminismo na arte brasileira começava com os anos 70, não é? Sobretudo a actuação de Lygia Pape no final dos anos 70. Que tinha a ver também com o final da ditadura e esse momento em que, de facto, surgem movimentos organizados, feministas, no Brasil, na segunda parte dos anos 70. Mas eu comecei a trabalhar sobre os anos 60 e dei-me conta que, na verdade, existem já sinais

dessas questões, ou de artistas enfrentarem e trabalharem com essas questões, já no final dos anos 60. Então, concentrei muito sobre essa altura. E a minha investigação de agora, para os próximos cinco anos como investigadora FCT, será, justamente, relacionar esse momento pré-feminista no Brasil dos anos 60 com outros contextos regionais na América Latina. Então, com Chile, Argentina, Colômbia etc. Então, como é que... se havia ou não... perguntando, não é? Se havia ou não havia contatos entre essas artistas brasileiras e outros artistas. Quais eram as redes que eram activas naquele momento, não é? E, de facto, eu já tenho uma série de indício que indica que, de facto, havia conhecimento, por parte das artistas brasileiras, do que outras artistas estavam a fazer na Argentina, por exemplo. Então é ir um pouco nessa direção. E a última questão é essa criação, acho, há um ano e meio, mais ou menos, dessa cadeira opcional com a Margarida, de arte contemporânea na América Latina - História de Arte Contemporânea na América Latina. Começamos a lecionar como cadeira opcional a partir do Instituto de História de Arte. Quando foi? 2015, talvez 2016?

M.B.A.: 15-16.

G.L.: Sim, exatamente.

M.B.A.: Bom, muito sucintamente, a minha formação de licenciatura é em Arquitetura e depois fiz mestrado e o doutoramento já em História da Arte Contemporânea. E o meu doutoramento é sobre o espaço das práticas artísticas contemporâneas e, portanto, nessa medida, fazendo aqui já este foco nesse interesse pela arte na América Latina, o meu ponto de entrada foi o neoconcretismo, na medida em que há toda uma produção, não é, que vai determinar esses anos 60 e toda a produção subsequente que tem que ver, justamente, com esta passagem, não é, para o espaço, para um espaço de publicações, de conectividades e que me interessava particularmente. De alguma forma, o concretismo incorpora uma série de questões que me interessam depois, de muitas outras formas, que tem que ver com o domínio do espaço público, com todas essas ligações que, de alguma forma, nós, na exposição *[Co]Habitar*, procuramos pensar. Tem que ver com memória também, com a identidade, com o espaço de participação, da ativação social, ou seja, todo este domínio que cruza a arte e a arquitetura e também a vida cotidiana. E, muito sucintamente, é isso. A não ser que a Patricia tenha alguma questão que lhe interesse explorar.

P.P.: Não, não. É isso mesmo. Ficou claro como que veio a América Latina na vida de vocês.

G.L.: No nosso trabalho.

M.B.A.: Sim, sim.

P.P.: A sua pesquisa você faz na Nova também?

G.L.: Exatamente. Nós trabalhamos juntas na mesma instituição, no Instituto de...

M.B.A.: História de Arte.

G.L.: ...História de Arte da Universidade Nova [de Lisboa].

P.P.: Tá bem. Agora vamos entrar um pouco na exposição. De quem que partiu a ideia ou se vocês três conceberam a ideia juntas, assim, de ter uma exposição sobre a América Latina.

M.B.A.: A ideia parte da Casa da América Latina. Ou seja, esta exposição, de alguma forma, sinalizava o momento inaugural daquele edifício. Ou seja, a Casa da América Latina já existia na Avenida de Índia, não sei se a Patricia tem noção do edifício anterior.

P.P.: Sim, sim.

M.B.A.: Mas houve todo esta negociação, não sei muito bem qual é que é a palavra certa. Mas houve esta vontade e esta possibilidade de juntarem a UCCLA e a Casa da América Latina num mesmo edifício, que é a Casa das Galeotas, que foi reabilitado. Portanto, eles passam também a cohabitar, o que pra nós foi logo um ponto interessante de partida, porque a ideia de co-habitar já existia, não é, nessa nova ligação... essa articulação entre a UCCLA e a Casa da América Latina ao abrigar, não é, e, de alguma forma, determinar a vivência daquele espaço. E, efetivamente, a pessoa, na verdade, que foi a primeira contactada foi a Filomena, que infelizmente não pôde estar conosco hoje. Mas eles queriam, de facto, uma exposição que sinalizasse esse momento de

abertura e que fosse sobre a América Latina com... em diálogo com a UCCLA, não era, Giulia?

G.L.: Sim, claro.

M.B.A.: Portanto, isso parte deste compromisso em que nós iríamos trabalhar, não é, de alguma forma conseguindo estabelecer um diálogo com a América Latina, mas também com os países que a UCCLA representa. Portanto, na exposição, apesar de ter esse foco no trabalho da Lia Chaia e da Andrea Brandão, a partir das memórias que trazia também a partir de uma experiência que teve no Brasil, tem um mapeamento, não é? Faz um mapa mais alargado. Ou seja, tínhamos, por exemplo, o Daniel Barroca, tínhamos Euridice Kala. Ou seja, artistas que estendiam, de alguma forma, o espectro da exposição tentando encontrar esse compromisso.

P.P.: Entendi. E aí a Filomena contactou vocês duas... vocês já conheciam a Filomena?

M.B.A.: Sim, a Filomena também trabalha conosco e, sabendo ela que nós estávamos a trabalhar sobre a América Latina e, ainda por cima, a lecionar essa cadeira, veio propor-nos, não é? Porque a Filomena também é investigadora do Instituto de História de Arte e nós trabalhamos juntas em muitos projetos e em muitas frentes. Ou seja, no fundo ela pensou em nós por causa do nosso trabalho. Ou seja, teve consciência que estávamos a trabalhar sobre estas questões e propôs-nos então fazer essa co-curadoria a partida.

P.P.: Que ótimo. E aqui tem uma pergunta que é como foi o processo de escolha do nome, mas aí eu acho que vocês já...

G.L.: Na verdade, o nome, no início... mas isso vai surgir outra vez no texto sobre a exposição. Então, antecipamos que o primeiro nome que nós escolhemos era "O problema da co-habitação". Nós queríamos fazer um paralelismo com o poema do...

M.B.A.: Ruy Belo.

G.L.: ...do Ruy Belo, "O problema da habitação". E também queríamos, justamente, pôr o dedo no facto que a co-habitação nem sempre é pacífica, não traz só ideias de solidariedade, ideias... ou seja, não é uma visão ingênua que nós queríamos dar, mas uma visão também da complexidade não só de expor juntos, de criar uma narrativa com visões muito diferentes de uma certa temática ou de uma certa problemática, mas também em toda a complexidade de duas instituições começarem a ocupar juntas o mesmo espaço. E até ao nível da curadoria, com a complexidade de curar uma exposição enquanto grupo, não enquanto curador individual, mas, realmente, enquanto grupo, com a visão diferente de cada uma de nós. Então partiu dessa ideia, não é?

M.B.A.: Sim.

G.L.: E depois, na verdade, houve uma necessidade de simplificar porque o título era muito comprido. Então escolhemos o verbo "co-habitar".

M.B.A.: Sim, sim. Foi também, de alguma forma, uma intenção da Casa da América Latina, não é? Porque achavam que... ou seja, foi uma negociação também, de algum modo. Queria só focar nessa ideia do "co-habitar", ou seja, para nós essa ideia, como já referimos antes, mas era importante da UCCLA e a CAL irem co-habitar na Casa das Galeotas, mas também partimos dessa ideia de casa, não é? É um edifício que tem essa designação, "Casa da América Latina". E, portanto, esta ideia de habitar e, mais do que habitar, co-habitar, surgiu logo num ponto muito inicial de todo o processo. E daí que, de alguma forma, depois desse desdobramento, o problema da co-habitação ou outros modos de co-habitar fossem várias hipóteses que ampliavam a reflexão e davam essa complexidade que a Giulia referia para pensar essa questão. Mas, efetivamente, depois dessa possibilidade de termos uma coisa mais curta, que funcionasse de uma forma mais concreta, ficou só *[Co]Habitar*. Mas eu diria que o título, de alguma forma, representa bem o início do processo, não é? Da ideia de casa e de partilha, de convívio.

G.L.: E, claramente, também, o conteúdo da exposição, não é? Porque, de facto, há um enfoque muito forte sobre a própria construção da cidade, construção e destruição e mudança na cidade que implica também o que é que é o co-habitar na cidade.

M.B.A.: Sim. E também as trocas. Ou seja, de alguma forma, este co-habitar que parte destas ligações que tinha ou com a situação ou com o contexto que nós tivemos como ponto de partida,

mas também replicamos em várias frentes. Ou seja, por um lado, como também já disseste, essa ideia de que nós próprias iríamos co-habitar no sentido de que tínhamos um projeto para desenvolver em conjunto. Isso, de alguma forma, daria-se outra forma de co-habitar. Mas também na articulação que tentamos estabelecer entre as duas artistas. Ou seja, a partir de um determinado momento, tornou-se muito óbvio que queríamos uma artista que viesse da América Latina e depois pensamos na Lia Chaia que, por acaso, é brasileira. Poderia ter sido outra artista. E a Andrea, que tinha passado algum tempo no Brasil. Elas iam, no fundo, partilhar um espaço, e, nessa medida, também tinham que co-habitar. E, portanto, este co-habitar ganhava várias nuances em diferentes dimensões do projeto.

P.P.: Muito interessante como esse tema da habitação passa várias... várias camadas do projeto, né?

M.B.A.: Sim. Não, e, curiosamente, depois via o trabalho que elas apresentaram, mas também os trabalhos que nós escolhemos, já estamos a falar disso, mas, do ponto de vista metodológico, também houve uma diferença na forma como trabalhamos com a Andrea e com a Lia. O próprio trabalho de ambas, e talvez o da Lia de uma forma até mais evidente, é um trabalho que se liga muito à arquitetura e aos modos de habitar a cidade. Portanto, era mais um layer, mais uma camada de reflexão a esta ideia.

P.P.: Sim. Muito interessante.

G.L.: E, na verdade, é a própria cidade de São Paulo que vem como uma espécie de protagonista da exposição. Porque a Andrea vinha de uma experiência de residência em São Paulo. E, para a Lia, que mora em São Paulo, que nasceu em São Paulo, a cidade é uma fonte de perguntas e inspiração constante.

M.B.A.: E, de qualquer forma, tinham vivências diversificadas. Ou seja, se a Andrea estava em Lisboa, e a ideia era pensar esta relação entre cidades, e trabalhava a partir das memórias que tinha de São Paulo, ou seja, havia essa dimensão mnemónica na forma como a Andrea se relacionou também com São Paulo em particular, mas como toda uma série de referências sobre o Brasil que transportava. Ela trabalha a partir de Lisboa, foi um trabalho desenvolvido para exposição. Acho que isso também é importante. Enquanto que a Lia, quando nós convidamos para participar na exposição, a nossa hipótese de escolher alguns dos trabalhos dela foi conhecer o que já conhecíamos através do site, através do currículo dela e do portfolio. Nós combinamos que ela também viria para Lisboa com alguma antecedência justamente para que houvesse espaço para ela produzir ainda alguns trabalhos em Lisboa. Ou seja, que essa experiência que, para a Andrea... de deslocação, que para a Andrea tinha sido anterior, a Lia correspondeu-se a uma fase final e isso também aconteceu. Ou seja, algumas das obras que a Lia apresentou, eu estou a falar da... da... como é que se chamava aquela da sinalética?

G.L.: Aquela pintura mural, não é?

M.B.A.: Aquela pintura mural...

P.P.: "Saída de emergência".

M.B.A.: "Saída de emergência", exatamente. Foi, absolutamente, produzida em relação com a cidade. Ou seja, ela chegou num momento em que Lisboa estava cheia de obras. Ela tava, particularmente, atenta a estes dispositivos de sinalética, de assinalar todos os percursos alternativos, os perigos, toda essa indicação de operações que estão a ser desenvolvidas na cidade. E isso foi, justamente, a matéria que ela toma como ponto de partida para desenvolver este trabalho.

P.P.: Muito legal. É... e aqui a outra pergunta era por que vocês escolheram a Casa da América Latina, mas, na verdade, a Casa da América Latina escolheu vocês.

M.B.A.: Fomos escolhidas.

P.P.: E a outra pergunta é se existiu algum critério na escolha das artistas, né. Você falou que vocês escolheram a Lia porque vocês já conheciam o trabalho e aí como é que se deu a escolha da Andrea. E se vocês tiveram em mente questões como o fato de serem mulheres, o fato de ser brasileira e portuguesa, nessa relação Portugal-Brasil. Se isso, em algum momento, teve presente

nessa escolha ou como que se deu essa escolha.

G.L.: Eu acho que o facto de serem mulheres não vem ali... não foi...

M.B.A.: Não.

G.L.: Não. Não, o que aconteceu é que, claramente... Eu já tinha visitado, em São Paulo, o ateliê da Lia porque estava a fazer uma investigação sobre artistas brasileiras. Então, de facto, isso se unificou que eu já conheci ao trabalho da Lia e partilhamos essas ideias, como consideramos a Lia como uma das artistas com quem nos interessaria trabalhar. Efetivamente, há essa ligação.

M.B.A.: Sim. E a mesma coisa para a Andrea. Ou seja, eu já sigo o trabalho da Andrea Brandão há muitos anos e conhecia bem o percurso dela e essa residência que ela fez no Brasil. E, tendo em conta o tipo de questões que estávamos, na verdade, a pensar e que nos interessava explorar com a exposição, foi bastante natural este encontro. Ou seja, surgiu o nome da Lia, que nos pareceu, efetivamente, uma boa possibilidade. Ainda por cima, quando pensamos na Andrea, parecia haver uma conexão muito interessante que, efetivamente, se tornou muito eficaz e surpreendente até para elas mesmas. E, portanto, foi um processo bastante orgânico desse ponto de vista.

G.L.: Exatamente. Sim.

P.P.: Legal. Mas o fato da Andrea já ter estado em São Paulo e ter feito essa residência foi importante. Foi decisivo.

M.B.A.: Importante? Sim, sim, claro. Foi decisivo, sim. Foi fundamental, na medida em que nos interessava muito, como dizíamos há pouco, essa complementariedade. Ou seja, que, de algum modo, embora elas sejam duas artistas que vivem e que habitam contextos diferenciados, tenham essa experiência. A deslocação, de alguma forma, permitia estabelecer muitas formas de cruzamentos em ambos os trabalhos.

P.P.: E sobre a quantidade de peças, em algum momento vocês tinham uma ideia de quantas seriam, ou isso surgiu no meio do caminho...?

G.L.: Isso foi o espaço que ditou. Que ditou as possibilidades e as impossibilidades.

M.B.A.: Sim.

G.L.: Foi, realmente, a partir do espaço que pensamos num determinado número de peças, sendo que, com a Lia, tivemos que ser mais cautelosas e fazer uma discriminação mais clara porque as peças eram transportadas do Brasil. E, com a Andrea, foi um trabalho mais fluido pelo fato de que ela tava mesmo a produzir as peças para a exposição. Então, havia... foi um processo em que houve muitos diálogos, muitas hipóteses que se realizaram e outras que não se realizaram. Então, esse trabalho foi, de uma certa maneira, mais orgânico.

M.B.A.: Sim. Sim.

G.L.: Mas o espaço e as suas dimensões, mas também as suas... os seus problemas, as suas características peculiares, ditaram algumas escolhas.

M.B.A.: Sim, sim. Sendo que as obras da Lia, com exceção da "Saída de emergência", foram obras que, tendo sido escolhidas, e nós tínhamos mais ou menos a noção de onde é que elas podiam ficar. E a Andrea, estando em Lisboa, se beneficiou desta vantagem de estar muito mais próxima daquele espaço numa fase mais inicial. E daí que algumas das obras da Andrea... estou a pensar em três, o vai-e-vem, a do exterior e a própria intervenção naquele painel fixo que a galeria tem, foram pensadas como site-specific. Ou seja, no sentido em que faz a obra justamente para aquele espaço. E são obras que... uma que vai ficar, porque foram inscrições feitas na pedra, no pavimento da casa, então também há esse gesto de memória da exposição inaugural que fica ali registrado para a história que virá. Mas também outras obras que desapareceram no final da exposição. Portanto, aquela pintura prateada e dourada...

G.L.: De ouro e prata.

P.P.: Ah, sim. A "Rasa".

M.B.A.: E aquela intervenção no exterior, no relvado, que era bastante mais subtil, com as tampas. São obras dedicadas ao espaço e que, com o final da exposição, desapareceram.

P.P.: Tá. É... e queria que vocês falassem um pouco também de como que foi o processo de criação como um todo, assim. Tanto entre vocês, no diálogo com as artistas e com a Casa da América Latina.

M.B.A.: Em que sentido, Patricia?

P.P.: Como... como que era, assim, mesmo a interação de vocês. Se vocês tiveram reuniões com a Lia, ou se as discussões das obras foram...

M.B.A.: Sim, sim, sim.

G.L.: Foi uma... foi construído através de uma série de reuniões, de diálogos muito frequentes. Com a Lia foi muito através do Skype até ela chegar aqui. Quando ela esteve aqui, ela esteve cá quinze dias. Então havia o tempo e nós, nesse tempo, estivemos muito com ela. Ela visitou o espaço numerosas vezes. E, com a Andrea, foi igual, só que foi presencial.

M.B.A.: No ateliê dela. Presencial, sim.

G.L.: Foi no ateliê, foi ver o nascimento do projeto dela, a seguir a criação das peças pouco a pouco.

M.B.A.: As ideias. Exatamente.

G.L.: As ideias. E, com a Casa da América Latina, também foi esse processo quase semanal de reuniões, de diálogo.

M.B.A.: Sim. Sim, com todo tipo de questões que imagina, não só do ponto de vista da exposição, mas também de produção, custos, ou seja, foi todo esse lado mais pesado que essas coisas incluem, então...

P.P.: Sim. É... vocês têm... claro que isso é difícil de dizer, mas, entre vocês com as artistas, uma média de quantos encontros, assim, ou conversas, vocês tiveram?

M.B.A.: É difícil de pensar, Patricia. Tu tens memória disso?

G.L.: Não sei...

M.B.A.: Não sei também. Porque nós começamos, para a Patricia ter uma ideia, nós começamos a trabalhar nisto com mais de um ano de antecedência. Com quanto tempo? Eu lembro-me que, no ano passado, por esta altura, estamos em Junho... lembro de nós irmos para o ateliê da Andrea, discutirmos uma série de ideias. Eu lembro-me que eu me senti muito mal nesse dia, tive uma memória que me ficou, de ir parar no hospital. E, nessa altura, enquanto as coisas com a Lia já estavam mais decididas, porque partiu de uma discussão em termos de escolha das obras que ela tinha e o que que podia ser transportado, e era preciso tratar disso com antecedência. Com a Andrea, ainda andávamos numa dimensão mais de ouvirmos as ideias que ela queria explorar e....

G.L.: E depois, há os encontros presenciais, mas depois há toda a comunicação por telefone.

M.B.A.: Por mail. É impossível de quantificar, Patricia.

G.L.: É uma coisa constante, não é?

M.B.A.: Sim. Sim.

G.L.: É uma imersão constante.

P.P.: Era bem intenso, então, o contato e tudo....

M.B.A.: Sim, sim, sim. Não... mails diariamente. Foi uma coisa... é mesmo difícil quantificar,

Patricia.

P.P.: Sim, sim.

M.B.A.: E, por exemplo, a Andrea, com o acesso direto que tem ao espaço, a partir de um determinado momento, passava a vida naquele espaço. Então, cada vez que nós tínhamos lá uma reunião, lá nos encontrávamos com a Andrea que estava a mapear possibilidades.

P.P.: Muito legal. Aqui já entrando mais um pouco no discurso e, enfim, em última instância, até na própria narrativa que a exposição acaba criando, queria perguntar, na visão de vocês, qual vocês acham que é a importância do discurso que ali se produziu ou que se propagou com aquela exposição? No sentido dessa relação da América Latina e Portugal, desse diálogo.

G.L.: Eu acho que.... O que nós queríamos fazer era criar uma exposição que fosse um momento inaugural para a Casa da América Latina e que fosse uma exposição que sinalizasse possibilidades de trocas, de encontros, com gerações de artistas mais novos que os artistas que eles expunham normalmente. E, com essa possibilidade, também não ser só um espaço de exposição, mas ser também um lugar de produção. Ou seja, ser também um lugar que não só leva as obras e expõe, mas que, realmente, impulsiona os encontros e a criação de artistas latino-americanos em Lisboa e de artistas portugueses que poderiam ir para lá. Ou seja, que houvesse também essa força de ajudar a produção, de ajudar a criação. Ou seja, que fosse um lugar vivo, não só um lugar onde as peças vão e já está, mas um lugar, realmente, um laboratório. E isso só o futuro vai dizer-nos se vai ser isso ou não.

M.B.A.: Não, é isso, essencialmente. Quando a Patricia fala em narrativas, também penso numa série de questões que para nós eram transversais e que também estavam implicadas na exposição. Ou seja, não apenas deste lado de habitar um espaço e toda uma questão que tem que ver com dinâmicas cotidianas, mas também estas tensões entre o artificial e o natural, de que tantas vezes falamos, e várias ideias que, de alguma forma, estavam ali implicadas. E acho que são questões também muito pertinente de pensarmos atualmente. Ou seja, de facto, as cidades como espaços que estão ligadas a trocas, a migrações, a todo tipo de partilha e diferentes estratégias que elas determinam. Eram tudo temas que, como eu disse, projetavam ou que ali se retiravam, não sei muito bem qual é o sentido. Mas, desse ponto de vista da narrativa... Hoje estive em uma outra conversa onde falamos muito das narrativas urbanas e de outro projeto que tivemos, do Flaneur - New Urban Narratives, de alguma forma também é isto. De algum a forma, se equaciona com modos de habitar a cidade. Com novas narrativas, nesse sentido.

G.L.: Mas, também, estava a pensar que o nosso... Essa questão também da História de Arte porque não há só... Também é uma questão formal muito forte ligado de uma certa prática artística, como o concretismo e a arte neoconcreta, sobretudo no trabalho da Lia. Como uma jovem geração de artistas brasileiros, mas também de artistas portugueses, está a trabalhar esse legado. E, na verdade, queríamos também, eu acho, não sei se tu concordas, mas pensar também como é que essas ligações... Ou seja, impulsionar uma maneira de olhar novamente do ponto de vista da História de Arte por essas relações entre Portugal e Brasil que, em parte, já foram narradas, mas em parte ainda precisam de ser narrada do ponto de vista da História de Arte de maneira mais consistente e mais detalhada e mais rigorosa. Pensamos, por exemplo, na exposição que vai acontecer de Vieira da Silva no Brasil para o ano ibero-americano. Outras passagens, outros trânsitos, que merecem, realmente, a atenção da História de Arte.

M.B.A.: Sim.

G.L.: E, nesse sentido, nós trabalhamos com um panorama mais contemporâneo. Mas, na verdade, é um panorama contemporâneo que faz, constantemente, referência a um legado histórico que está lá.

M.B.A.: Sim, que respira essa história. Ou seja, qualquer... O trabalho delas... Na Lia isso é muito evidente, porque ela é uma artista contemporânea, jovem, como agora se costuma dizer, mas, na verdade, é um trabalho que é absolutamente articulado com toda essa respiração da própria história da arte brasileira. E eu diria que, talvez, esteja mais evidente, como estava a dizer da Lia, mas não é menos evidente na Andrea. Ou seja, a Andrea também é uma artista que tem uma prática que se relaciona com muitas questões e com uma produção que se atualiza ou que ganha outras facetas na atualidade. E isso também, para nós, é interessante nesse ponto de vista de vai-e-vem no tempo. Como é que esta oportunidade também reconfigura o nosso olhar sobre o

passado.

G.L.: Não esqueça que nós somos, antes de tudo, pessoas que trabalham na História de Arte.

M.B.A.: E mulheres.

G.L.: E mulheres.

M.B.A.: Nós temos que começar por aí.

P.P.: É verdade. Não se pode ignorar esse fato. Agora, a outra pergunta é qual vocês acreditam que é a importância de uma exposição como essa para marcar a inauguração da Casa da América Latina e da UCCLA? Acho que vocês já falaram um pouco sobre isso.

M.B.A.: Sim, eu acho que já falaste... Aliás, já tocaste no ponto fundamental, no sentido em que aquele espaço possa ser um espaço de produção, não tanto um espaço de representação, mas um espaço que acrescenta, efetivamente...

G.L.: Um espaço vivo.

M.B.A.: ...vivo, exatamente.

G.L.: Onde acontecem encontros.

M.B.A.: Exatamente.

P.P.: Ótimo. Ótimo. Bom, e aqui... embora a exposição tenha acontecido no final de 2016, mas chegou a entrar um pouquinho em 2017, como que vocês conseguem relaciona-la com o fato de Lisboa ser a Capital Ibero-americana da Cultura?

G.L.: Acho que é uma coincidência.

M.B.A.: Sim.

G.L.: Na verdade, quando nós começamos a trabalhar na exposição, não sabíamos...

M.B.A.: Não. Foi numa das reuniões que nós tomamos conhecimento desse programa. Até que, a partir de um determinado momento, e era lógico que assim fosse, a própria Casa da América Latina ia ser um parceiro. Ou seja, ia receber toda uma série de iniciativas ligadas aos eventos da Capital Ibero-americana. Mas, para nós, não foi um ponto de partida. Ou seja, foi uma coincidência absoluta.

G.L.: Mas talvez seja um prelúdio, de uma certa maneira. Mas acho que, talvez, o mais significativo é essa abertura dessa nova sede antes do início desse ano ibero-americano.

P.P.: Vocês chegaram a comentar... qual foi, mais ou menos, o mês do início mesmo? Você falou que, em Junho do ano passado, vocês já estavam no meio do processo.

M.B.A.: Já estávamos...

G.L.: Já estávamos a trabalhar nisso há um ano.

M.B.A.: Há mais tempo. Sim.

P.P.: O início da... o convite da Filomena, por exemplo...

M.B.A.: Se calhar foi ainda um ano antes. Um ano antes ou quase um ano antes.

G.L.: Um ano antes. Não, um ano e meio.

M.B.A.: Sim, por aí. Ainda sobre a pergunta anterior, Patricia. Não queria deixar de dizer, porque pode ser interessante para si, que, a partir do momento em que nós tivemos conhecimento do ano ibero-americano, imediatamente, pensamos em algumas articulações. E, não por acaso, António

Pinto Ribeiro, como sabe, está a frente dessa programação, foi um dos nossos convidados do programa *[Co]Habitat* paralelo. Tínhamos, por um lado, a exposição, por outro lado, todo um ciclo de debates e de performances. Ou seja, a exposição não foi só a exposição do ponto de vista material... também teve alguma produção em vídeo que também tínhamos, estávamos a apresentar no auditório. Mas houve também esse ciclo de performances e de debates, e o António Pinto Ribeiro, portanto, nesse âmbito veio apresentar a programação do ano ibero-americano no contexto da exposição e da sua programação. Portanto, houve essa ligação. Bem importante.

P.P.: Tá. Agora eu vou entrar no último bloco de perguntas que fala sobre temas e narrativas visíveis e subliminares na exposição. Porque, no meu trabalho, eu falo muito sobre como que essa exposição, também além de mostrar essas temáticas que se mostram muito mais visíveis do urbano e da natureza e essas questões que vocês já falaram um pouco, como que isso se... podemos fazer uma analogia disso na relação de Brasil e Portugal, por exemplo. A questão da co-habitação de Brasil e Portugal no mundo, dessa relação histórica complexa e, enfim, transportar um pouco todos esses temas que a exposição trabalha, olhar um pouco, assim, mais de longe na questão Brasil-Portugal e nessas relações. E aí eu queria que vocês falassem o que vocês pensam, enfim, como que vocês entendem que... relacionar essa exposição no atual contexto das relações entre América Latina e Portugal. Porque está havendo um interesse muito grande de Portugal, da Europa e da Espanha... principalmente Portugal e Espanha, em aproximar essas relações com a América Latina, tanto institucionais como pela arte ou pela cultura e tudo mais. Como que vocês poderiam relacionar a exposição com isso, com essa... aproximação.

G.L.: Talvez possamos falar mais do ponto de vista artístico do que do ponto de vista político, institucional, mas...

M.B.A.: Mas que não está desligado. Ou seja, do ponto de vista político e social, não parece nada desligado, mas sim entra pelo artístico.

G.L.: Na verdade, acho que, óbvio, desde os anos 90, final dos anos 90, há um grande boom de arte latino-americana na Europa e nos Estados Unidos. Mas acho que isso, em Portugal, não aconteceu. Acho que isso foi muito mais... um interesse muito mais recente. E, de facto, acho que o fato de artistas de várias partes de América Latina terem vindo morar para Portugal, isso tem criado um ambiente muito mais propício para esse tipo de diálogo. Essa questão de migração Portugal-Brasil e Brasil-Portugal. E muitos artistas portugueses foram passar temporadas no Brasil, alguns até a morar no Brasil ou a ser representados por galerias brasileiras. Então, acho que, nos últimos quinze anos, essas ligações têm ficado... têm se intensificado muitíssimo. Agora, acho que, do ponto de vista histórico, pelo contrário, houve... Pelo menos, eu falo como alguém que está um pouco... Que chegou tarde a Portugal, eu cheguei há sete anos, e estava a espera de encontrar muita especialização, por exemplo, na academia portuguesa sobre arte brasileira. Achei que Portugal devia ser, por causa dessas relações históricas, um sítio privilegiado desse ponto de vista. Mas, na verdade, fiquei bastante surpreendida porque não é, pelo menos não foi. Mas eu acho que já intensificaram-se os contatos e as trocas nos últimos anos.

M.B.A.: Não sei. Eu tenho alguma dificuldade em dar essa visão panorâmica, mas, mergulhando de uma forma mais direta na exposição, Patrícia, por exemplo, toda essa inspiração, essa articulação histórica, a partir de um determinado momento, era muito central em algumas das propostas da Andrea. A forma como ela foi buscar referências que se ligam, justamente, a esse passado partilhado com...

G.L.: Que é um passado fortemente colonial.

M.B.A.: Exatamente. Ou seja, essa dimensão colonial não estava ausente. Estou a lembrar-me, por exemplo, de um trabalho, como o... eu nem sequer me lembro dos nomes... o "Lastro", não era? Dos dois... do café... aquilo era "Lastro". Mas ela pega no café, que é, desde logo, uma matéria que traz... Que carrega uma bagagem enorme desse ponto de vista. A forma também como, naquela pintura mural que ela desenvolve naquela parede fixa que desapareceu, ela pega também neste ouro. O ouro, faz parte da história do Brasil. Ou seja, com todo tipo de mutações que nós podemos fazer a partir dessa matéria, mas tinha também essa complexidade. Ou seja, as coisas nunca era só aquilo que aparentavam, tinham de facto toda essa possibilidade de escavarmos, a partir dali, toda uma série de questões que têm que ver com esse passado, com uma história de partilha e que, de alguma forma, é ali repensada, atualizada, faz-nos voltar a pensar sobre ela. Ainda que, muitas vezes, só de forma subtil, mas tudo depende da forma como exploramos depois aqueles trabalhos e com eles nos relacionamos.

P.P.: Agora falar um pouco sobre alguns temas, assim, que eu consegui identificar e até na visita guiada que eu fiz lá com vocês surgiram, assim. E um dos assuntos que a exposição trata é a partilha e a vivência conjunta, sobretudo por duas artistas, uma brasileira e uma portuguesa. E, como vocês devem saber, a comunidade brasileira é a maior aqui em Portugal. Portanto, eu gostava de ouvir um pouco de vocês se vocês julgam importante esse diálogo entre Brasil e Portugal hoje em dia e como que vocês acham que o espaço cultural em si pode promover esse diálogo.

G.L.: Eu acho que sim, que é importantíssimo. Agora, acho que para o espaço cultural poder promover esse diálogo, eles têm que dar os meios para fazê-lo. E isso passa muito por tentar trazer para o espaço cultural pessoas que muitas vezes não vão para os espaços culturais. E isso é uma problemática que nós, de facto, não enfrentamos diretamente porque é uma problemática que tem mais a ver com o próprio funcionamento da Casa da América Latina, as suas escolhas de mediação e etc. do que propriamente com a nossa curadoria. Mas eu acho que sim, acho que é importantíssimo. E, justamente, essa questão da migração dos últimos anos, nos dois sentidos, acho que tá mesmo no coração dessa problemática.

M.B.A.: Para mim a mesma coisa. Ou seja, é um espaço... o espaço cultural é um espaço que nos permite pensar sobre a nossa atualidade, sobre o nosso presente. Portanto, nem sequer consigo pensar de outra forma. Ou seja, evidentemente que tem esse potencial e essa dimensão. E, nesse sentido, é fundamental para pensarmos aquilo que está a acontecer a nossa volta hoje em dia.

P.P.: Ótimo. E também, na exposição, vocês trabalham muito a questão da visibilidade e da invisibilidade, do que tá claro e do que tá um pouco mais subliminar. E aí, seguindo por esse caminho, quais são as narrativas ou discursos que vocês acham que a exposição, as suas obras e a própria configuração de como a exposição tá montada, acabam por reforçar ou trazer à tona? Por exemplo, você falou do café e eu acho que isso fica muito claro para qualquer pessoa que conhece, minimamente, a história de Portugal e de Brasil. E que tipo de outras narrativas dessa relação entre esses dois países vocês acham que a exposição...

M.B.A.: Queres falar sobre aquele trabalho das plantas da Andrea? Penso que também é interessante.

G.L.: Não, fala tu.

M.B.A.: Não. Fala. Na altura, tu explicaste este trabalho e julgo que, por aí, faria sentido.

G.L.: Na verdade, acho que aqui há várias questões. Pensando na relação entre os dois países... Ou seja, acho que as obras não têm essa especificidade, mas, ao mesmo tempo, elas são tão... Elas propõem tantas camadas de significação que, obviamente, há muitos temas que podem ser pensados através dessas obras. O café é, talvez, o mais evidente. Essa questão do espaço para a Lia, essa questão da maneira como há uma especulação imobiliária muito forte na cidade de São Paulo. Obras como o "Minhocão" e como é que, quando há uma mudança arquitetônica na cidade, isso muda toda a economia da cidade. O como as velhas casas são destruídas por causa do valor incrível do terreno e, de repente, há prédios imensos que são construídos. Acho que isso é muito interessante, por exemplo, para pensar a maneira como, hoje em dia, Lisboa está se gentrificando, está se tornando uma cidade também em que o novo sistema económico ligado ao turismo está a se enraizar de maneira muito forte. Então, há ligações nesse sentido. No que concerne a obra das plantas, me foge o nome nesse momento, o seu título. Andrea trabalhou com esse contraste entre o saco plástico e as plantas, mas o saco plástico também mostra a portabilidade do que, normalmente, está enraizado no terreno, como uma planta. Então essa questão de circulação versus habitação, como é que, de facto, as duas combinam. Mas, ao mesmo tempo, fala também da diferença entre as plásticas e essas plantas. São materiais orgânicos, é vida. E, por outro lado, essas são plantas que parecem só plantas comuns que ela encontrou na horta do Campo Grande, que muitos de nós tem em casa, mas, em realidade, são plantas oriundas de muitíssimas regiões diferentes. Então, tem essa complexidade e essa dificuldade de distinguir o que é nativo e o que vem de outros lugares. O que é habitar e o que é circular. E é, justamente, essa confusão que narrativas nacionalistas, como aquelas que nós conhecemos, tentam decomplexificar e reduzir a categorias muito mais fixas e muito menos... Sim, muito menos complexas.

P.P.: Ótimo. Tá. Só mais duas perguntas. Um outro ponto que eu me lembro, na visita guiada que eu fiz, é que quando nós estávamos olhando uma inscrição da Andrea Brandão, a Giulia enfatizou

muito essa relação de poesia e artes visuais e que a linguagem tinha esse caráter não só verbal, mas também sonoro, visual, de abrir caminho para possíveis percursos de leitura que poderiam ser feitos a partir das obras. Como que vocês acham que a exposição como um todo possibilita isso? Que novas leituras ou temas na relação de Portugal com a América Latina vocês acreditam que poderiam ganhar novos olhares a partir da exposição?

G.L.: Eu acho que nós queríamos que essa exposição não fosse uma... Não fechasse essa visão da América Latina num estereótipo. Não queríamos que fosse estereotipada. Não queríamos que fosse uma representação de alguma coisa. Queríamos, simplesmente, que fosse um encontro de artistas. E queríamos que fossem presentes muitos olhares diferentes.

M.B.A.: Temos que também ver como ela, de alguma forma, foi sempre entendida como um processo. E o encontro era fundamental. Queríamos ver o que que saía desse encontro, ou seja, não havia um mapa que a pré-determinasse. Ou seja, essa ideia de representação, de facto, estava absolutamente de parte. Queríamos perceber, deste encontro, o que é que poderia surgir.

G.L.: Exatamente.

M.B.A.: Que narrativas outras é que podia esse encontro desencadear. E, nessa medida, foi efetivamente interessante porque, em determinado momento e num desses debates ligados à programação paralela, a própria Lia e a Andrea reconheciam que havia uma espécie de osmose no trabalho que tinham apresentado. Havia ali um encontro que, em alguns momentos...

G.L.: Foi surpreendente para elas próprias.

M.B.A.: ...foi surpreendente para elas. Em alguns momentos, havia, de facto, uma enorme semelhança, uma enorme empatia entre alguns trabalhos. Estava a concluir, basicamente. Mas era isso. Ou seja, como foi surpreendente para elas perceber que estavam interessadas não apenas nas mesmas questões, mas na mesma forma de abordar as mesmas questões. Formas semelhantes. E isso foi uma surpresa para todos e para elas em primeiro lugar.

P.P.: Muito interessante. Giulia quer comentar ou não?

G.L.: Não, acho que é isso. Essa ideia de uma exposição ser um processo e ser um encontro, um diálogo, e ver o que é que iria surgir, na verdade.

P.P.: Uma última pergunta, que a gente já falou um pouco também, é que algumas obras chamam a atenção por focarem em elementos que são verdadeiros símbolos da história entre os países, como o café no "Lastro" ou o ouro na "Rasa". Vocês acreditam que a utilização desses materiais.... A gente também já falou um pouco sobre isso, mas se vocês acreditam que a utilização desses materiais pelas artistas poderia trazer para o primeiro plano a memória de cada país. Ou seja, que o espaço cultural seja um espaço não só de arte, mas também de ativação dessa história e dessa memória que é tão complexa.

G.L.: Acho que sim. Acho que não só a memória, mas também a imaginação, o imaginário.

M.B.A.: Sim, sim, sim. Sim. Aliás, esse era quase o briefing da Andrea. A Andrea, para pensar esta relação entre dois, mas... que partilham uma história, mas que são dois mais diferenciados, ela partiu exatamente das memórias que trazia dessa experiência no Brasil. E, portanto, se isso de alguma forma podia ser um ponto de partida para a Andrea, essas memórias estão depois nos olhos de cada um de nós e na relação que estabelece com aquelas obras. Ou seja, como dizíamos há bocado, essa arqueologia, essa escavação que cada um de nós faz a partir daquelas obras tem que ver, justamente, com a memória que transportamos. Ou seja...

G.L.: E do imaginário, não é? Cada um tem um imaginário ligado a um país ou a um continente ou a uma história que não conhecemos assim tão bem, mas uma imagem que se constrói através...

M.B.A.: ...que projetas a partir das tuas referências e que alimentas, nesta lógica.

G.L.: Exatamente. Exatamente. Sim.

P.P.: Que é um pouco do que fica, né, das suas experiências e como você depois representa.

M.B.A.: Sim.

P.P.: Bom, acho que é só isso. Não sei se vocês querem acrescentar alguma coisa que vocês achem relevante...

M.B.A.: Não. Só acho relevante, Patricia, porque acho que, uma vez que a exposição é o seu objeto de estudo, não esquecer toda a parte dos outros artistas que fizeram parte da exposição. Ou seja, ficamos muito na Andrea e na Lia, como é o natural que assim seja, mas, efetivamente, houve performance da Joana Bastos, da própria Lia também, e da Euridice Kala. Assim como houve essa sala paralela com projeções de obras em vídeo, mas do Daniel Barroca, da Cinthia Marcelle, da Lia também, da Euridice... Está a escapar-me alguém.

G.L.: Não, é isso. É isso.

M.B.A.: Ou seja, isso era tão parte da exposição como o trabalho da Lia e da Andrea, embora elas tivessem aquele todo espaço para explorar.

P.P.: Tá bem. Tá bem.

ANEXO X – Transcrição de áudio da entrevista com Andrea Brandão

Legenda:

P.P. - Patricia Posch (entrevistadora)

A.B. - Andrea Brandão

P.P.: Bom, vou repetir então só a introdução ali, só para ficar registrado. Eu sou Patrícia, estudo na Universidade de Lisboa. Estou fazendo o mestrado em Cultura e Comunicação e a minha tese é sobre a memória social e identidade brasileira aqui, e a manifestação disso e a resignificação dessa... possível resignificação dessa memória social nos espaços culturais. O meu objeto de estudo é a exposição [Co]Habitar, que esteve patente na Casa da América Latina. E eu fiz um roteiro para me orientar um pouco nas perguntas. Daí primeiro eu vou fazer algumas perguntas sobre você, a sua carreira e tudo mais. O segundo sobre a sua participação na exposição. E terceiro algumas questões relacionadas à exposição e algumas questões sociais relacionadas à memória e identidade que eu pude perceber quando eu estive lá e na conversa também com as curadoras, para tentar captar também um pouco a sua percepção sobre esses assuntos. E aí, para começar, queria que você falasse um pouco sobre você, passando pela sua formação e a sua carreira profissional. E, talvez, destacar os seus trabalhos que você acha mais simbólicos na sua carreira, na sua trajetória, e por que que são simbólicos também.

A.B.: Então, o meu percurso... a minha formação especificamente direcionada para as artes plásticas foi no Ar.Co, uma escola em Lisboa, que, entretanto, mudou-se, tem umas instalações recentes. Tanto é que devia ser engraçado visitá-los. Apesar de ser umas instalações novas, é uma escola artística que não segue um programa das universidades. Portanto, não tem o diploma, propriamente. Então é uma escola bastante conceituada e tem um percurso já inscrito na memória, se quiseres, do panorama de bastante artistas portugueses, não só... sim, majoritariamente, portugueses. Eu, antes disso, estudei Design Industrial na Universidade de Lisboa, na Faculdade de Arquitetura. Entrei em 94, 95. E, hoje, eu estou a te dizer isto porque, hoje, tenho uma maturidade e uma consciência muito grande do que é que esta formação multidisciplinar me deu, que me constituiu de alguma forma. E eu agora, por exemplo, vendo mesmo o trabalho de alguns artistas - ainda há pouco tempo que isso aconteceu - e é muito curioso de ver como é que as referências, as minhas próprias, estão também... se deve a esse fato. Eu nunca liguei, nunca dei muita importância a isso, mas agora está a mudar um bocadinho. Um pouquinho, está a mudar um pouquinho. E eu também fiz, simultaneamente, na altura do Ar.Co, fiz... tive aulas de dança, de movimento, numa escola que é o c.e.m. Eles tem um programa de formação, mas eu nunca fiz. E fiz sempre muitos workshops de movimento, de corpo e composição. Inclusive, lembro-me um ano, quando acabei o Ar.Co - foi em 2007 - ganhei uma bolsa... enfim, é uma bolsa tripartida, portanto, que recebe dinheiro de três lados, três partes... mas para ir fazer uma formação intensiva também, eu e milhares de pessoas, em Viena. Chama-se danceWEB. Mas isso também depois te posso passar. Pronto. Eu diria que, bom, enfim, a decisão de ir para o Ar.Co foi muito importante, porque eu andava... trabalhava em casa, mas tinha empregos, dei aulas, inclusive numa escola secundária. E depois lembro-me de tomar uma decisão muito consciente. E os workshops, na verdade, de corpo, eu já fazia antes, na altura do curso de design. Mas pronto, sem orientação... interesse artístico, vamos dizer. Assim falando mesmo de formação académica, que é o que me perguntas. Entretanto, eu pus-me a tirar - só que vai acontecer em dois tempos - eu entrei no programa de doutoramento da Universidade Nova de Lisboa, mas é muito recente. Portanto, eu ainda estou no primeiro ano e, pela intensidade de trabalho que tive o ano passado. Pronto, são escolhas que se vão fazendo. Portanto, o doutoramento ficou para um segundo tempo. Portanto, eu, aquilo que são quatro anos, há o académico e pronto.

P.P.: É um doutoramento em que?

A.B.: Olha, o doutoramento chama-se Estudos Artísticos e tem a coordenação do Professor Doutor João Mário Grilo. Ele é conhecido no meio académico, mas também é cineasta. Pronto. E tem este nome, Estudos Artísticos. Enfim, é um programa, na verdade, bastante exigente que não é um... é direcionado para artistas, mas de várias áreas. Não é verdade. É direcionado para investigação no domínio das artes. Tem artistas e não artistas. Mas, de facto, é uma vaga que começou a acontecer. Por questões também de financiamento, de sobrevivência, muitos artistas começaram a tirar doutoramentos. Mas aqui tem desde o historiador a... sim, com mestrado em História da Arte... tens... no caso, eu não sei se é antropólogos... mas pronto, a maioria são artistas, sendo do multimedia, do som, do vídeo, sendo já instalação. Portanto, também há várias artes. Isso é muito interessante. Muito interessante. E o programa é exigente, e eu digo isto... eu entrei... portanto, o

que agora é possível, eu não tenho mestrado, portanto, eu entrei por currículo e projeto e portfólio. Portanto, é só teórico. Existe a possibilidade de tu misturares um trabalho final, artístico, mas ele não será ilustrativo... eu própria ainda não entendi muito bem como é que... por que é que essa possibilidade desse objeto artístico está contemplada no programa. Eu desconfio, talvez, porque eles estão a desbravar muito caminho para - uma coisa que é recente aqui - para que o percurso artístico seja reconhecido por créditos no mundo da academia, e não é. Mas isto é uma especulação minha.

P.P.: Sim, mas isso faz muito sentido. Faz muito sentido.

A.B.: Mas ainda há muito caminho para andar.

P.P.: Para andar. Para percorrer. Tá.

A.B.: É. Pronto. E to... gosto muito das duas coisas, portanto, do trabalho mais manual, vamos dizer, como do trabalho mais leitura e de escrita.

P.P.: E, falando um pouco da sua carreira profissional, você falou que gosta muito dos trabalhos manuais e da escrita. Quais são os seus projetos que você mais... qual que você mais gostou de fazer ou que teve o maior reconhecimento? Que tem um carinho especial.

A.B.: Essa exposição, em particular, tem um carinho muito especial para mim porque eu fiz trabalhos... para já, todo o conjunto da exposição. Uma exposição que é muito cara... cara é uma expressão... que é muito querida. E depois, também, trabalhar... em termos de experiência de exposição, em trabalhar com a Lia, também, também foi muito... foi muito incrível. E depois, os trabalhos a que eu me propus, também ficou muito contente. Não só por causa da dimensão, onde é um desenho em particular que ocupou ali um espaço da galeria. Eu senti, ou seja, esse trabalho, que se chama "Rasa", eu senti que algumas das minhas preocupações anteriores estariam agora ali a confirmar mais um pouco, de alguma forma. E que tem a ver, por exemplo, por eu incluir na descrição do trabalho o facto de dizer "luz/sombra". É um pormenor, mas... não sei. Eu fiquei contente com tudo, na verdade. Porque eu senti que consegui desierarquizar bastante, descategorizar uma série de coisas que eu acho que já caminhava para lá, e que ali aconteceram. Portanto, não-hierarquia de materiais, por exemplo. De eu trabalhar este com... eu tinha trabalho com materiais assim, mas recente. Mais uma vez, das borras de café - borras é o resto. As plantas, os sacos. Enfim, é difícil estar a escolher uma, mas eu posso depois pensar um pouco e dizer-te por e-mail ou... se no caso precisares mesmo de exemplos assim mais concretos. Mas esta, este desenho, "Rasa", sim. Porque, curiosamente, eu antes deste desenho também fiz uma intervenção, um projeto, de um fim de semana só, num espaço devoluto no Barreiro, que é do outro lado da cidade. E eu também te posso passar a informação e já não me lembro bem do título. Mas era eu e outra artista. E eu lembro-me de... foi a primeira vez de eu fazer uma intervenção bastante grande num espaço bastante grande, mais de trezentos metros quadrados. E eu lembro-me de usar linhas - porque a fábrica era uma fábrica da Singer devoluta. E havia lá umas marcas de segurança amarela e vermelha. Eu lembro-me de... que essa parte gráfica, que não existia tanto no meu trabalho... o conceito... ter soltado bastante. E eu devo ter... quer dizer, essas coisas, devo também ter... ou seja, aquilo foi uma espécie de aquecimento desta peça. Então pronto, essa peça em particular foi que... como eu trabalhei com ouro, a folha de ouro, folha de prata, todos esses materiais que... com a cal, com a relação com o corpo.

P.P.: Ai, que legal.

A.B.: E de uma convocação do espaço. Mas há... é difícil, por acaso, falar. Eu também tive... porque eu quando faço exposições individuais, que também não são muitas, mas quando me lancei a fazer, as exposições tornavam-se mesmo assim um espaço de experiência e de... sim, ou seja, de projeto total.

P.P.: Sim, sim.

A.B.: E outra exposição que também foi muito importante para mim - eu acho que, mais concisamente, eu consigo dizer - que foi uma que se chamou "Momento I" e que tem vários trabalhos, mas um deles também convoca muito o espaço. E depois, em uma altura que eu também regresssei a São Paulo. Já tinha estado lá antes, e as coisas cruzam-se bastante. Inclusive, a peça das plantas nasceu na residência da FAAP em São Paulo.

P.P.: Que legal. Você teve... você morou no Brasil ou você esteve lá só em residência?

A.B.: Só em residência. Ou seja, morei durante a residência. Eu tive lá a convite de uma artista professora da PUC de Campinas, a Paula Almozara. Fui a primeira vez a São Paulo, ao Estado...

P.P.: Isso foi em que ano? Você sabe mais ou menos?

A.B.: Eu agora não me lembro se foi 2012 ou 2013.

P.P.: Tá.

A.B.: Não me recordo. Isso é fácil de ver. E tive num projeto que já não existe, numa residência que depois com a exposição, que se chamava Ateliê Aberto, com a Samantha Moreira.

P.P.: Que era brasileira.

A.B.: É brasileira. Mas acho que o projeto migrou para outra coisa. Migrou, quer dizer, transformou-se. Elas fizeram uma publicação, por acaso não me lembrei de... senão tinha te trazido. Mas ainda te posso passar. Com milhares e milhares e milhares de pessoas que passaram por esse ateliê. Fizeram uma publicação. Chama "Metadados". Então eu fui a primeira vez com a Paula numa residência que conheci cá, no Norte, para fazer uns trabalhos em que estava a trabalhar a fazer o fac-similes manuais a vista de capas de livros. Lia e desenhava.

P.P.: Ai, que legal.

A.B.: Então, às vezes, para mim é um bocadinho difícil dizer-te. Sim. Ia falar dos livros porque, de alguma forma, a relação entre a investigação e a leitura já estava lá, só que não havia método de escrever. Sim, eu posso dizer que não tinha método, era tudo muito fragmentado. Era muito fragmentado. Mas pronto, essa exposição em particular foi muito importante. Até porque, neste período, de facto, desde... sim, eu acho que posso dizer desde o ano em que conheci a Paula, nessa residência, em 2012, 2013, para uma exposição cá, de alguma forma, parece que o trabalho está cada vez mais uno. Todas as coisas se ligam ao mesmo. E eu acho que é porque os objetos, apesar dessa exposição ter objetos isolados, digamos, mas é que a ligação, vamos dizer, conceptual - porque a formal parece que não há - mas a ligação conceptual e de pensamento está muito una. Pelo menos, é assim que eu vejo o trabalho.

P.P.: Mas isso só nessa exposição ou de todos os seus trabalhos? Você consegue ver que tem um fio condutor de todos os seus trabalhos.

A.B.: Sim. Eu também te posso passar um statement que, às vezes, modifica um pouquinho, mas nem tanto. E que eu, ainda assim, está lá.

P.P.: Tá. Legal. Se você me mandar... tá bem.

A.B.: Inclusive, eu quando fui a Campinas, para a primeira residência e exposição com o apoio da Gulbenkian, foi para trabalhar com questões da memória. Depois, no final, aquilo - eu estive lá dois meses - depois, no final, eu trabalhei-as, só que eu acho que só estou a entender a dimensão disso agora. Por que que eu te estou a dizer isto? Porque há um trabalho em particular que eu fiz lá, que é com umas polaroids todas pretas, que eu depois mostrei em uma exposição em Lisboa, no "Momento I" - eu depois tenho que... vendo as datas é mais fácil eu perceber essa temporalidade - e que te posso dizer, que, agora, não é que eu vá pegar exatamente naquele trabalho, mas eu sei que o que tive a pensar em Campinas, no ateliê aberto, que eu pensava "ah, nunca mais peguei naquilo", não é verdade. Porque eu agora estou muito interessada, por exemplo, em filme e sei que também foi por influência das leituras que fiz do doutoramento, por exemplo. Mas filme como uma experiência também de espaço, de corpo, e claro de memória. Quer dizer, isto ainda é muito... ainda não entendo muito bem. E eu sei que vem de lá. Eu sei que vem dessa altura.

P.P.: Que interessante.

A.B.: Eu acho que... sim. Posso dizer que... quer dizer, olhando para o trabalho antigo, as coisas estão lá. Seleção de materiais, com a matéria, matérias-primas, a terra, pronto. Ouro, que não estava... isso tudo está muito presente. A coisa da natureza. Mas pronto, para não estar agora a avançar mais.

P.P.: Então, só para entender. Então você, na verdade, teve idas e vindas para o Brasil. Teve Campinas, que você ficou dois meses, e que isso foi antes da residência.

A.B.: Não. Em Campinas eu fui para a residência.

P.P.: Ah, tá bem.

A.B.: Depois foi a residência e a exposição. Fiquei dois meses. Depois... bom, fui a Argentina visitar um amigo, mas não produzi trabalho com isso. Depois regressei, mas eu queria muito voltar porque eu conhecia a cidade de São Paulo e candidatei-me à residência para a FAAP via Fundação Calouste Gulbenkian. Mas, não ganhando, candidatei-me diretamente com um projeto muito específico que se chama "Âmago", que era para continuar uma coisa que já tinha feito cá e que tinha a ver com esta relação do fazer, do gesto, da matéria.

P.P.: Ah, legal.

A.B.: E eu achei que a cidade sendo... emanando exatamente o contrário, era exatamente ali que eu queria trabalhar, desenvolver. Sim. Então fui e também só fiquei dois meses porque tive que regressar, senão teriam sido três.

P.P.: Então no total seriam cinco meses. Dois e depois mais três. Só que você só ficou dois. Entendi. E você chegou a conhecer outra cidade do Brasil ou não?

A.B.: Eu não viajei muito, não. Eu, na altura de Campinas... fui só em Inhotim, quer dizer, mais porque...

P.P.: Tinha que ir, né.

A.B.: Tinha que ir. Fui ao Rio, mas já conhecia. Eu viajei bastante em família com os meus pais, quando éramos mais pequenas, tenho uma irmã. Mas pronto, fui ao Rio e... não, não viajei muito. Tive pena de não fazer aquela coisa do percurso... Ribeirão Preto... e acabei por não fazer. Mas eu acho que, pronto, eu quero muito voltar, e isso ainda não aconteceu. Mas eu já conhecia Recife. Fui em criança, muito criança, não fui lá desta vez.

P.P.: Quantos anos, mais ou menos, você tinha? Menos de dez, mais de dez...?

A.B.: Menos de dez. Menos de dez. O Rio, quando fui a primeira vez, devia ter doze. E mais, pronto, de eu ter falado coisas porque acho que quando fiz essa travessia Portugal... são reflexões que eu fiz em privado, nos meus cadernos, e não tenho a certeza. Mas eu quando fiz esta viagem a Campinas, houve qualquer coisa, de facto, de transformador também, que eu, enfim... não retirei a hipótese de estar associado a um retorno qualquer a um sítio que também já estivesse há muito tempo. Como se o corpo guardasse essa memória.

P.P.: Sim.

A.B.: E eu tive... fiz uma grande viagem com o meu pai... e não foi só América Latina, também foi aos Estados Unidos da América. Mas, no que diz respeito a América Latina, nós tivemos, nessa altura - curiosamente, nunca fui a São Paulo com ele, mas quem é que vai a São Paulo com uma família? A não ser que tenham interesse artístico muito grande.

P.P.: Específico. É.

A.B.: Mas tive em Manaus e andei um bocadinho ali na Amazônia, mas teria que ver as fotografias para saber, porque aquilo é gigante, não é?

P.P.: Sim, sim.

A.B.: Acho que só assim. Sim, nunca fiquei a dormir na selva. E também tive no pantanal, mas foi assim uma coisa muito de ficar no sítio e pronto. E isso foi em... portanto, é capaz de ter sido 93, mais ou menos. Eu devia ter... eu já tinha dezessete... sim, eu já tinha dezessete anos.

P.P.: Então ainda tens uma memória muito viva dessas viagens do pantanal e de Manaus.

A.B.: Tenho. Tenho. Essas tenho.

P.P.: Tá. É... bom, vou só entrar um pouquinho na exposição, senão a gente podia ficar falando horas sobre... que eu achei muito interessante.

A.B.: É verdade.

P.P.: Se calhar depois, mais pra frente, a gente ainda conversa sobre isso.

A.B.: Tá bem.

P.P.: Mas, na exposição, primeiro começar a falar um pouco como é que foi feito o convite. A Filomena disse que parece que uma das três já te conhecia e aí te fez o convite. E depois contar um pouquinho também como foi a interação com as curadoras e se você teve alguma interação com a Casa da América Latina. E aí depois, com a Lia, a gente fala mais um pouco.

A.B.: OK. Então, eu conhecia já a Margarida do Ar.Co, curiosamente, que ela fez lá umas aulas de pintura, salvo erro.

P.P.: Ai, que legal.

A.B.: Muito engraçado. E eu acho que ela... sim, pronto, foi dessa altura. E ela, na verdade... enfim, o convite... nem foi feito pela Margarida. O convite foi feito pela Giulia, que não se conteve, ainda não havia confirmações, e a Giulia - que eu depois conheci pela Margarida - é que falou. Pronto. E foi assim. Depois, quando se teve a confirmação, seguiu. E a Filomena eu conheci só mais a frente. Depois, com a Lia, eu fui e falei não muitas vezes, mas algumas vezes no Skype, para falarmos também um pouco dos trabalhos. Como elas também já tinham feito uma pré-seleção... enfim, foi para iniciar um conhecimento.

P.P.: Você já conhecia a Lia ou não?

A.B.: Não, só o trabalho. Conhecia o trabalho. E depois houve alguns problemas... não, ela... as peças chegaram tarde. Houve, assim, bastante estresse depois no final, na montagem, tanto na parte de finalização do próprio projeto arquitetônico. Foi a exposição que inaugurou a sede da Casa da América Latina de Lisboa. Mas nós até tínhamos uma proposta... eu desafiei a Lia para nós fazermos um trabalho, as duas, cá, e pensarmos isso, mas depois não houve tempo, que havia demasiadas preocupações para resolver. Isso não aconteceu. Mas eu, depois, quando conheci a Lia cá, foi muito fácil. Foi muito empático. E eu comentei com a própria Lia. Eu comentei também com as curadoras. E elas disseram... sim, acho que é consensual, mas que viam... ou seja, não, a Margarida disse que quando conheceu a Lia fisicamente, que tinha tido essa intuição, que tinha tido essa sensação. Nós somos muito diferentes, mas tem ali a ver... nem sei explicar. Eu, numa das visitas guiadas, até referi que - ela não estava presente - mas até referi que foi qualquer coisa como... como é que eu disse? Não sei se foi cármico, mas foi assim uma coisa meio de cosmos, de...

P.P.: De alma. Sei.

A.B.: Havia qualquer coisa ali muito...

P.P.: Sim. Era para vocês se conhecerem em algum momento da vida.

A.B.: Sim. E o pensamento, como é que os interesses... o que era curioso que, na exposição, quem não conhecesse muito bem o trabalho da Lia nem muito bem o meu, às vezes não sabia.

P.P.: Pois, pois. Isso foi uma coisa que a gente, que eu falei... que foi falado na entrevista com as curadoras. É que vocês tiveram uma osmose criativa tão grande que acho que é isso. Quem vai na exposição e não sabe que são duas artistas, as peças se complementam tanto, né? É muito interessante referir isso. Que não é sempre que isso acontece com os artistas, eu imagino, né?

A.B.: Olha, não sei. Eu diria que não. Mas tanto eu como ela ficamos contentes com isso. Podia ser um motivo de desgosto, mas não foi. Essa confusão era estimulante. Ninguém se sentiu... nem as peças competiam entre si nem nós nos sentíamos ameaçadas. Isso funcionou muito bem.

P.P.: E quais... sei que é difícil dizer, que essas coisas a gente sente mais do que vê, mas... você consegue ver em que pontos o seu percurso com o dela se cruzam, e as suas obras com a dela conversam? É nas questões que propõem ou é na forma em que acham de dizer... como vocês acham que vocês conversam? Sua obra com a dela.

A.B.: Olha, uma das questões que propomos... a Lia ainda está muito interessada - ela mora em São Paulo - a cidade ainda devolve muitas coisas que ela ainda tem para resolver. E uma das coisas eu acho que tem esta coisa de pensar também a natureza. Esse é um dos aspectos, essa sensibilidade, atenção ao aspecto natural, para não estar a dizer natureza. A outra é que a Lia também fez - e faz, ela inclusive fez uma performance - a Lia faz performance e também fiquei a saber em conversa com ela, também fazia muitos workshops e muitas coisas. Não me recordo se fez mesmo formação. Eu acho que essa aprendizagem que tu fazes com o corpo deve ficar... modifica-te, modifica a maneira como tu estás e como tu pensas. Isso nós temos em comum. Pronto, é fazer as coisas com o corpo todo. Não estou a falar só da gestualidade ou de... há um... pois é isso, é fazer com o corpo todo, é sentir com... pensar com o cotovelo, não sei. Os bailarinos é que, às vezes, falam assim destas maneiras.

P.P.: Que interessante.

A.B.: Mas sim. Eu acho que é isso.

P.P.: Tá. E agora, ainda sobre a exposição, uma última pergunta seria a gente falar um pouco sobre o seu processo criativo pessoal para essa exposição. É isso que você falou, que as obras da Lia chegaram já... vieram transportadas, mas você mesmo fez obras site-specific para aquele sítio. E aí as curadoras até comentaram um pouco de algumas peculiaridades do espaço. Tinha uma parede lá que não podia ser mexida e aí... enfim, como é que foi para você esse processo criativo de criar uma obra para essa exposição muito específica?

A.B.: Então, só uma coisa: a Lia fez uma obra site-specific para lá. Foi uma. Uma nas paredes, que não me lembro o nome.

P.P.: A "Saída de emergência".

A.B.: Exato. E, no meu caso, essa da parede que não podia ser mexida é a peça que eu te estava a falar, que se chama "Rasa". Eu lembro-me de ir visitar o espaço. Neste caso, o processo criativo começou... sim, pronto, vamos pôr um marco, com a visita ao espaço. Tipo, ainda estava em obras e tal. Visitar o espaço significa sentir o espaço. Depois, fui fazendo mais visitas, nem que tivesse a acompanhar a obra, nada disso. Não sei. Primeira visita... a segunda visita foi passados dois meses ou qualquer coisa assim, não sei bem. Mas, das vezes que visitei o espaço, media, com espaços ou com a fita métrica, portanto usava várias maneiras de me... de entender aquele espaço físico. Depois em diferentes horas do dia. Depois ouvia também. Ou seja, visitar o espaço significa isso, não sou [audio perturbado] e também não sou sistemática. Não sei se uma coisa informa a outra ou... vou, vou, vou indo. Se, de repente no meu pensar sem pensar, como eu às vezes chamo, se me interessa uma coisa muito específica - "ah, gostava de ver como é que é o sol ao meio dia" - e aí vou.

P.P.: Interessante.

A.B.: Mas são visitas de passeio mesmo, eu diria. Em que vais, andas e ficas...

P.P.: Para sentir, né, o lugar.

A.B.: Sim. Sim, sim. E começou mesmo aí.

P.P.: E, nessas visitas... porque aí o tema da exposição já tava definido que era coabitar. E aí como é que você processou esse tema? O que que era coabitar para você? Como isso te inspirava?

A.B.: Eu não pensei muito no título, por acaso. Não sei. De alguma forma... pois. Acho que não... é como se o título tivesse tão já próximo de questões, como eu tava a dizer, de descategorização de materiais ou de... que eu acho que era... o que eu quero dizer é que eu não tive que fazer esforço lá, daí não pensar. Não tive que... é uma coisa que já estava muito...

P.P.: Presente ali.

A.B.: Presente.

P.P.: Entendi.

A.B.: Então isso... sim. Acabou por estar tão embebido já na forma de, se calhar, como eu ando a pensar agora, que... pensei "olha, fantástico". Ou seja, não foi assim uma coisa de ter que me aproximar. É como se... já estava lá.

P.P.: Já estava lá. Que interessante. Agora, falando um pouco da exposição e algumas questões mais relacionadas com a análise social, digamos, antropológica da coisa, como o meu trabalho fala sobre a memória, queria que você refletisse um pouquinho sobre como você acha que a memória, tanto a que a gente... a nossa memória individual, quanto a memória que a gente tem enquanto sociedade, enquanto coletivo, como você acha que isso tá presente na exposição como um todo. Se você acha que tá ou não. E, se tá, como.

A.B.: Ou seja, como é que a nossa memória individual... se a nossa memória individual e coletiva está na.. por exemplo, na exposição.

P.P.: Sim. Se tá lá... em algum momento. Por exemplo, eu vejo algumas obras da Lia, por exemplo, especificamente naquela do Minhocão, que fala sobre as construções e um pouco sobre a gentrificação, tem um pouco essa proposta. A gente consegue enxergar um pouco da própria história de São Paulo, como que foi se modificando, e esse tipo de representação nos diz um pouco o que é São Paulo, em última instância. Aí é se você ver as suas próprias memórias refletidas ali - das suas idas ao Brasil, da sua experiência nessa relação com a sociedade brasileira - se você acha que isso, de alguma forma, influenciou as questões que você tava colocando ali ou a sua maneira de fazer. E como que você acha que isso se manifesta como um todo na exposição. Se você acha que sim ou não.

A.B.: OK. Pessoalmente, acho que sim, totalmente. A peça... bom, a peça das plantas, que se chama "Ornamentus", é uma peça que nasceu lá. Agora... as minhas são um pouco mais abstratas, mas pensando... Sim, há uma peça, que é a que tava no jardim.

P.P.: A Trópicos, né?

A.B.: Trópico. Essa peça, um amigo meu, que é um excelente artista, depois se for usar não sei se temos que o citar ou não, mas ele disse assim uma coisa bem bruta mas bem justa e direta, que era... Pronto, a peça é aquela dos aros de bueiros, quer dizer, de água ou esgoto. E ele disse: "Pois. Tu ligaste a merda ao céu". Mas o que é que ele quis dizer com isso? Por um lado, as minhas intenções ali... Pronto, eu achei de "Trópico". Aquilo é o desenho do trópico... da constelação de Capricórnio que, normalmente, só é vista no hemisfério Sul. E aquela... aquele desenho... eu vou tentar dar o desenho... eu, quando olho para aquela peça, eu to sempre a ver o mundo. Eu olho para aquela peça e vejo o mundo.

P.P.: O mundo.

A.B.: Eu não vejo... Estava a pensar por causa desta relação com o outro lado, no caso da viagem ao Brasil. Trópico também é o nome que se dá... Eu não quis chamar Trópico de Capricórnio, que isso fosse completar. Mas trópico é uma linha imaginária, portanto ela nem existe sequer. Mas eu acho que, se calhar, essa será a peça que mais diretamente se poderá relacionar com isso. Não é tão... visualmente não é tão fácil, mas é como se tu olhasses, percorresses aquela constelação e... que aquilo era possível, percorreres com o teu próprio corpo. E esta ligação com o... que era uma coisa que me aconteceu muito também, com... to falando da minha memória pessoal... me aconteceu muito lá em Campinas. Eu acho que começou em Campinas mesmo. Que era o que é que tava debaixo dos pés, e eu sei que começou lá. Ou seja, uma consciência de um lado invisível mas que existe. Pronto, e esta peça quer muito conectar com todas as outras... metade por canos, vamos falar da água, seja de esgoto, são canos que alimentam as redes do saneamento das cidades e ligam os seres humanos. Agora eu to aqui muito a viajar, mas...

P.P.: Mas faz sentido.

A.B.: Mas é assim que eu sinto a peça, tá? Pronto. Depois há o lado estético, mas é assim que eu

olho para aquela peça. E, por acaso, é uma das peças que é o oposto da outra, que foi super dispendiosa e morosa de fazer, não é que eu não o tenha feito. Esta são restos de bueiros e foi muito barata, vamos dizer assim. Eu acho que neste aspecto até, econômico, são engraçadas de olhar. E esta também gosto muito dela por causa dessa dimensão muito... se calhar, humanista, não sei. Em termos de memória coletiva, eu gosto de pensar que essa peça, sem a minha explicação, se calhar, não sei se... enfim, eu diria que um alguém que tivesse, que conseguisse entender que aquilo é o desenho da constelação de Capricórnio, que a constelação de Capricórnio, normalmente, só se vê mais no hemisfério Sul, já começaria a ter uma disposição de pensar um bocadinho onde é que nós estamos ou... estamos do outro do mundo ou estamos aqui.... já começaria a ter essa consciência. E depois de ver essa peça, começasse a olhar para os buracos e também começasse a imaginar ligações, eu acho que já estaria ótimo, sim. Mas, pronto, falando das minhas peças. Mas há peças, por exemplo, eu sei que os vídeo tinham muito de... Havia um vídeo do... não me lembro o nome dela... Havia um vídeo que eu acho que era muito sobre... convocava muito esta coisa da memória coletiva. Mas não pensando em termos de cidade, nós partilhamos a nossa memória coletiva, nós estamos a falar com os seres humanos, não é? Mas eu acho que o facto de também ter muita natureza presente, mesmo que a Lia tenha uma folhagem feita de carpete, esta coisa da natureza porque... nós partilhamos uma memória também com as plantas, de alguma forma.

P.P.: Isso é interessante.

A.B.: E pronto, eu não te consigo fundamentar.

P.P.: Mas ela tá lá?

A.B.: Eu acredito que sim. Eu acredito que sim. To a pensar também na peça que fiz da borra de café. Ela é muito, ela tem... Eu só percebi a sua dimensão política, por exemplo, no decorrer da peça, pronto. E fala muito no... fala muito, sim, do percurso... ai, desculpa, agora estou gaga... de...

P.P.: Do trajeto do café, né, no Brasil. Na questão dos escravos.

A.B.: Sim, sim, sim. E eu só percebi que... eu só consegui entender essa história coletiva... coletiva, quer dizer, porque eu to viva, não é? Sou portuguesa, tem essa implicação direta. Mas só no fazer daquela peça essas coisas... pronto, tenho muita sorte nisso. Foi muito mágico porque eu entendi melhor ao fazer arte... isso parece uma coisa meio esotérica, mas não é.

P.P.: Não, mas é isso mesmo.

A.B.: Desculpa, não... pronto, que seja esotérico. Eu, no cansaço de fazer aquela peça, que me matou... pronto, matou... cansaço mesmo, suor, muito suor... tive depois mais a ajuda de dois amigos que contratei. Mas desde o desejo de fazer aquela peça, que também já vinha de trás, encontrar o lugar, a exposição que se chama (Co)HA.B.itar. "Ok, aqui é o contexto". Depois ultrapassar medos de "Ai, mas vai ser muito literal". "Ai, vai estar lá e depois as pessoas vão pensar...". Tens de te esquecer de todos esses medos. No fazer da peça, eu... deixa eu pensar, que eu não quero ser injusta com a história também... Eu, talvez, arrisco dizer que senti... deixou de ser tanto história para passar a ser mais memória, talvez possa ser isso. Deixou de ser menos um facto histórico e passou a estar mais inscrito no meu corpo. Não foi nada intencional, não procurei nada disso, eu só queria fazer uma peça com o café.

P.P.: Era só para ser uma borra de café, com... dois cubos.

A.B.: Pronto. Dois cubos que eu eu achei que... pronto, foi mesmo nessa exposição que também mudei a liberdade de começar a trA.B.alhar mais o prazer. O prazer como artista. Os bons artistas eu acredito que é bom, tem uma ética de trA.B.alho, sejam concensiosos. Mas, no meu caso, eu tava a precisar de trA.B.alhar o lado prazer, de fazer... o prazer de fazer só por fazer.

P.P.: Sim, sim.

A.B.: E então foi esta peça começou, uma das peças, começou assim. E ela devolveu-me e ensinou-me muito. Ensinou-me sobre essa passagem da história coletiva, que também é minha pela minha nacionalidade, para passar a ser mais memória.

P.P.: Mas você tinha essa proposição dessa ligação com essa história no início?

A.B.: Em conversa com a... porque, no processo criativo, eu falei com... sim, algumas vezes. Mas houve uma das conversas com a Filomena e ela disse "Ah, que giro" e falou-me das histórias de Paraty e das pedras e como é que deixavam lá as pedras, ou seja, como é que traziam o ouro, no caso não era café, de Paraty. Mas pronto, não interessa. O café como simbologia de tráfico, não é?

P.P.: De tráfico. Sim.

A.B.: E eu lembro-me que, durante essa conversa, logo a seguir, eu... porque eu estava indecisa entre os nomes. Os nomes para mim são coisas muito importantes, faço lista e não sei o que. E, depois dessa conversa, defini o nome da peça, que se chamou "Lastro". Porque lastro eram as tais pedras que os nossos barcos levavam e botava-se em Paraty e trazia-se o ouro. E foi numa conversa com a Filomena. Ou seja, tomar essa consciência política começou mais em conversa. Agora, o que eu imagino o que é que é agora trA.B.alhar... imagino um pouquinho o que é que é trA.B.alhar nos campos ou... seja nessa altura ou não seja. O que é que é um trA.B.alho num campo. Eu agora percebo um bocadinho melhor. Pronto, daí eu estar a dizer que passou a ser uma memória. E depois também aprendi o desaparego com aquela peça, principalmente com aquela peça. O desaparego.

P.P.: Sim, porque ela ia se... meio que se desfazendo, né, ao longo do tempo. Eu me lembro que agora, da última vez que eu estive, ela já estava...

A.B.: Eu sabia disso. Eu sabia que aquilo não ia durar para sempre. Mas o desaparego no sentido quase que de controlo. Eu posso controlar um pouco, um tanto, mas não posso controlar o fim.

P.P.: Sim. O processo.

A.B.: Pronto. Nesse sentido que as minhas peças para trás também têm muito esta coisa do... algumas peças parecem muito frágeis de materialidade. Mas essa eu senti mesmo que...

P.P.: Tinha vida própria, basicamente.

A.B.: Tinha vida própria. Sério. Mesmo. E eu aprendi mesmo isto com essa peça.

P.P.: Que bom.

A.B.: Até o último minuto. Eu aprendi, acho eu, talvez tenha começado a relaxar mais em relação às coisas, mas porque faz sentido para mim como a pessoa que sou e a artista que sou, não é? Outras pessoas têm que aprender a não relaxar.

P.P.: A não relaxar.

A.B.: Não sei se respondi, mas...

P.P.: Sim, sim. Super. Respondeu muito bem. E aqui a outra pergunta era como você acha que a memória individual e coletiva pode ter influenciado o seu trA.B.alho, mas isso eu acho que a gente já falou um pouco. Não sei se você quer acrescentar alguma coisa, mas...

A.B.: Não. Pra já, não.

P.P.: E aqui eu até escrevi um textinho para me orientar, que é: SA.B.emos que toda exposição acaba por produzir ou reforçar um determinado discurso e que isso pressupõe a existência de várias narrativas que vão sendo escritas ao longo da história. Ou seja, com narrativas, eu to querendo dizer justamente isso das narrativas desse tráfico e que envolviam esses elementos, e que ficaram um pouco estigmatizados na nossa história do Brasil por causa dessas histórias. E isso acaba entrando num discurso mais tarde sobre essa história, interpretativo do que foi essa história. E aí seria... a pergunta seria qual você acha que é o discurso que a exposição... e aí, tentar achar um verbo... reforça, critica ou promove, enfim... e como que você acha que ela faz isso. Porque a gente sabe que todo o projeto cultural ou todo o... não sei, toda a peça... acredito que tenha... que todo o projeto cultural, assim, como um todo, acaba criando um discurso, não é? Do que que a gente tá querendo... que que tá sendo falado ali. O que que a gente tá reforçando ou o que que a gente tá criticando ou qual em qual ponto a gente tá tocando quando a gente propõe uma exposição como essa. E aí tentar perceber um pouco a sua opinião de qual você acha que é o

discurso da exposição como um todo, pensando nessa relação de identidade e de memória do Brasil aqui em Portugal, que é isso que ainda torna as coisas ainda mais interessantes, eu acho.

A.B.: Não sei, quer dizer, o título é muito indicativo. Depois também, ao lado, agora voltando um pouco através do espaço, o facto daquelas duas instituições, a Casa da América Latina e a União das Cidades de expressão portuguesa... pronto, não é assim, mas... estavam ainda em instituições separadas em Lisboa. Eu acho isso muito interessante, que elas tenham ido parar, estar num mesmo ponto. Estamos a falar de duas instituições talvez com propósitos diferentes mas que têm... uma tem a língua portuguesa apenas como fio condutor... e a outra é a América Latina. Mas pronto, eu acho que a exposição também vai celebrar isso, como é que está agora. Isso talvez possa ter passado para segundo plano, não sei, mas, para mim, foi importante. Eu própria, como estive lá a trabalhar, também foi... apercebi-me disso, por exemplo. Que apesar de ainda estarem a mudar-se para um edifício novo, ainda não comunicavam muito. Estou a falar também de coisas muito simples, mas eu penso que, de alguma forma, para mim, com minha experiência, a instituição veio marcar isso. Se há alguma coisa política aqui, talvez esteja o facto... político, ou seja, declaradamente política, eu acho que tenha a ver, no panorama hoje em dia, eu acho que tem a ver com essa... não sei, agora é uma pergunta que eu própria me coloco. Um falso diálogo? Um falso, quer dizer, um diálogo que talvez não seja realmente verdadeiro. Que conexões estão mesmo a acontecer?

P.P.: Sim, sim.

A.B.: É uma pergunta... talvez a exposição traga isso. Ou seja, o que talvez a exposição faça é colocar de novo essa pergunta. Pronto. Talvez como nós, sei lá, avançamos, avançamos e, às vezes, talvez esqueçamos um pouco do... não é do propósito, mas do mais importante, talvez. Eu acho que a exposição faz isso. O mais importante será mesmo a importância das relações, pelo menos na minha visão.

P.P.: Sim, sim.

A.B.: Das relações, ainda que sejam a cem mil quilómetros de distância e da presença de um Outro, possa ele ser uma... e agora já estou outra vez do lado reflexivo e filósofo.

P.P.: Não, mas é isso mesmo.

A.B.: Se o outro é um animal, se o outro é um vegetal, agora também já não se pode... eu estou a dizer um Outro, já não estou a dizer o Outro, não é? Um Outro, um Outro como...

P.P.: Que não é... que não sou eu, na verdade.

A.B.: Sim. Pronto. Que é para não... o discurso ficar... mas eu acho que a exposição traz... sim, traz outra vez essa, essa...

P.P.: ...reflexão de como essa interação se coloca.

A.B.: Sim. Sim.

P.P.: Interessante. É interessante você retomar essa questão da união das instituições, que eu acho que isso para mim é muito emblemático. Como que duas histórias, duas questões se unem. Questões que, às vezes, a primeira vista, não têm muito a ver, mas, quando a gente retoma a história e a própria relação de Portugal com essas capitais que têm... grande parte é em África, por exemplo... e aí você começa a relacionar isso com a América Latina, como que o discurso se torna muito... interessante mesmo de ser analisado, né?

A.B.: Sim. Eu acho que essa... vou pôr outra vez uma questão em cima da mesa que pode trazer novas perguntas, como estamos a dizer, e uma redefinição histórica outra vez, não é? Daí eu... pronto.

P.P.: Sim. É isso, é isso. E falando um pouco sobre o impacto da exposição, qual você acredita que é o principal impacto dela nos dias de hoje? O que é que [Co]Habitar veio a agregar nessa discussão que a gente estava falando sobre o discurso.

A.B.: Agora, neste momento, não sei. Bom, tu tá aqui, portanto és uma consequência da

exposição. Ou seja, alguma coisa em ti... mas pronto, eu sei disso porque tu me falaste, não é? Eu sei de... Ou seja, em termos de impacto e consequências que hajam provas e que nós tenhamos conhecimento, houve uma publicação, um pequeno artigo feito por uma amiga minha que não é sequer crítica. Saiu na Artcapital, eu depois te passo.

P.P.: Ah, eu vi... da Filipa...

A.B.: Sim.

P.P.: Muito bom.

A.B.: O que eu gostei mais disso é porque a Filipa, pronto, não é da área. Ou seja, ela é reflexiva, ela tem formação em Biologia, mas trA.B.alha com um projeto... como é que se chama o projeto, como arquiteta? Mas pronto, tem a ver com sustentA.B.ilidade nas cidades. E ela escreve quando vai ver coisas que gosta e eu desafiei-a para ela compor aquilo. Ela produziu aquele documento. Eu também gostei. Sim, na altura foi muito interessante, porque, ela realmente ter dito, foram feitas performances e alguns talks e etc. Pronto. Eu não sei. Olha, eu, particularmente gostava imenso que esta exposição... eu cheguei a... pronto, mas foi uma conversa muito ligeira... com o António Pinto Ribeiro.

P.P.: Sim, sim.

A.B.: Cheguei-lhe a falar a dizer que... e não foi só com ele, e todas nós digeríamos muito que essa exposição circulasse.

P.P.: Ótimo.

A.B.: Pronto. E eu lembro-me de dizer isso e disse de um lugar que claro que tenho consciência que é o meu lado artista, parte do meu ego a querer continuar o trA.B.alho, mas há um lado também de partilha muito grande do que se foi feito aqui. Eu tenho muita fé ainda. E, por um outro contexto, ver como é que ela modifica um pouco, que é assim que eu imagino.

P.P.: Mas, no caso, levar a exposição para outras cidades, é isso? Aqui de Portugal?

A.B.: Não. Eu imaginei mesmo fora. Ou seja, eu imaginei... aqui em Portugal também seria ótimo, mas eu por acaso imaginei fazer com... imagina, com São Paulo, mas isso sou eu na minha utopia, mas as consequência de eu falar...

P.P.: Não, mas seria ótimo.

A.B.: Consequências imaginadas por mim, são estas.

P.P.: Mas faz sentido.

A.B.: Então é São Paulo. Portanto, eu seria uma Lia e a Lia seria uma Andrea.

P.P.: Sim.

A.B.: E as outras pessoas também. Enfim, pensar isso um pouco mais comunicando, mesmo fisicamente, em que se fazia sentido. Ou, de repente, a exposição podia ter... deixar de ser uma Andrea e... pronto, não sei, isto é muito complexo e envolve muito dinheiro.

P.P.: Sim.

A.B.: Mas, imagina assim, uma coisa mais resumática de uma exposição. A nível de pensamento, eu acho que, se calhar, só daqui a algum tempo é que também se vai perceber um bocadinho melhor a nível de pensamento. Eu, particularmente, já tenho muitas consequências a nível criativo e de crescimento. A nível nacional... também não sei se é bem nesse sentido que tu estás a perguntar...

P.P.: Sim, sim. É, por exemplo... um impacto... a forma de pensar mesmo. Por exemplo, um exemplo bem... bem raso, né? Seria um brasileiro entrando na exposição e vendo as peças e conseguir ter essa consciência dessa história que a gente tá falando e conseguir ver essa história

de outra forma. Começar a ver a questão do café talvez de uma forma muito mais propositiva, por exemplo. Olhar o... não sei, talvez o ouro ou o dourado na Rasa, por exemplo, que também tem essa questão do ouro com o Brasil. E pensar o ouro de outra forma. Ou até do Trópico mesmo. Se colocar essas questões a partir do que ele tá experienciando. Então, se você acha que esse é um impacto que teve, assim. Se esse seria um impacto relevante. E, pro futuro, assim, quais impactos a longo prazo a exposição poderia ter. Nesse sentido, de promover reflexões que, sem a exposição, talvez não... não sei se eu consegui...

A.B.: Sim, sim, eu estou a perceber. A nível de pensamento, que impacto que teve nos espectadores, infelizmente... mas, mesmo que tivéssemos lá, o livrinho, as pessoas não iam escrever. Eu acredito que sim. São peças que - as da Lia também, claro - são peças que... que nos agarram. Não sei se agarrar é a melhor palavra, mas que acontece qualquer coisa. Pode não ser no imediato. Eu, por exemplo, tenho uma história engraçada que eu tive alguns testemunhos. A minha professora de yoga, que eu estimo muito, ela é... pronto, porque ela sA.B.e muito de muitas coisas, mas principalmente do que é que significa a experiência do Todo. E eu lembro-me dela me dizer que, depois de ter visto a peça Rasa, porque Rasa é uma palavra em sânscrito que quer dizer... quer dizer muitas coisas, quer dizer um efeito que nós temos depois de uma postura, pronto. Ou o efeito que nós temos depois de uma pintura ou, no caso da cultura hindu, neste caso, da música, está muito ligada à música. E ela diz que no dia a seguir, ou levantou-se à noite para beber água ou não sei. E que tomou consciência de que sentiu esse efeito. E ela para me estar a dizer isso, ela é uma senhora que já dá aulas há trinta e oito anos. E ela está a me dizer uma coisa que eu própria não sei o que é que significa, nem pensar. Mas eu... sim. Não sei. Acho que gosto de pensar que sim, Patrícia, que... pelo menos, por exemplo, um dos testes que vai sair no catálogo do... esqueci-me do nome de um dos oradores... trouxe um pensamento muito novo para cima da mesa também. Agora não me lembro do nome dele. Que disparate.

P.P.: Ele fez parte das conferências?

A.B.: Fez, fez. Ele é do Chile. Esqueci-me de dizer o nome dele, que disparate, peço-lhe completamente...

P.P.: É o Daniel Barroca?

A.B.: Não. Esse é um dos artistas.

P.P.: Da sala de vídeo.

A.B.: Da sala de vídeo. O Daniel também tem um vídeo muito bom. Eu acho também que o vídeo do Daniel se relaciona muito com essa questão da memória. Esqueci-me do nome dele. Mas pronto, a nível de um impacto mais concreto, a nível... pois, não sei. Até agora não. Ou seja, mais concreto. Mas acho que leva tempo também, essas coisas.

P.P.: Se calhar, essas coisas repercutem mais no tempo.

A.B.: Eu acho que sim. Eu acho que sim. Mas pronto. Mas eu sou positiva em relação a essas coisas.

P.P.: Sim, mas eu acho que tem que ser, porque a exposição estava muito bem coesa e muito propositiva. Eu acho que é um pouco o papel da arte também. Não sei se você concorda, mas a minha visão pessoal é um pouco isso.

A.B.: Sim, sim. Propositiva. Sim.

P.P.: Bom, acho que as perguntas, basicamente, acA.B.aram. Acho que, talvez, eu gostava talvez de ouvir da Andrea, para finalizar. Você falou um pouco do Trópico, de onde partiu a ideia para você e qual a proposição que você pensou com ela. Talvez falar, brevemente, talvez cinco minutos, de cada uma das suas peças na exposição. Como você teve a ideia e o que é que você acha que ela agrega na exposição como discurso mesmo.

A.B.: Tá. Pronto, o Trópico acho que já... acho que não preciso... quer dizer, posso acrescentar uma curiosidade. Eu escolhi o de Capricórnio porque sou do signo de Capricórnio. Isso é um segredo. Para entender a peça, não é preciso sA.B.er isso. Depois, há outra peça, que é uma que está inscrita no chão de pedra.

P.P.: Sim, sim.

A.B.: Que é muito invisível, mas ela chama-se "inscrição" e chama-se "inscrição" ao contrário.

P.P.: Ao contrário.

A.B.: Então, essa peça foi a minha primeira peça de poesia concreta. Eu digo isto a brincar, a sorrir, porque eu fiz umas coisas, nos meus cadernos, em uma oficina que fiz com um artista português que também é muito bom nisso. E, pronto, aqui de facto encontra logo lugar e este contexto por ter este diálogo sendo também a Casa da América Latina. E encontrar no texto uma possibilidade de trA.B.alhá-lo. Se quiseres, eu também posso relacionar isso com o facto de eu ter percebido que texto é só texto. Ou seja, seja no rigor de escreveres um artigo, seja - que é mais difícil para mim - mas seja num outro rigor que é fazer uma poesia. E descobrir essa liberdade. Essa exposição foi muito de descobrir liberdades também. Pronto. E esta peça, além de se relacionar muito com essa história da poesia concreta brasileira, também tem ali... é um bocadinho barroca esta coisa, mas o que contém escrito convoca muito o teu corpo. E aquilo, ainda por cima tem lá uma gralha - uma gralha, quer dizer, despropositadamente - e o que eu escolhi foi escrever "paripasso", em latim, lá com os jogos formais, mas paripasso é uma palavra em latim que em português quer dizer "a par e passo". Mais um vez, esta coisa de nós não... não é sozinho. Pronto. Traz muito essa ideia de não se ser sozinho e de movimento. Depois... bom, a Rasa tem a ver com esta coisa também da... apesar de... ela é muito grande, está exposta em todo um percurso isolada, tem essa relação, tem essa relação com o rio, apesar de não o ver, a avenida chama-se Avenida da Índia e há uma série de pequenas pedrinhas e camadinhas e coisinhas, para dizer assim muito no geral. A peça é um movimento, é como se fossem duas elipses ou quase uma fita de moebius, mas não é. É um desenho que não é, porque aquilo são duas elipses A.B.ertas. Pronto. O facto de ser prata e ouro tem a ver também com o lado mais lunar e outro solar, de uma maneira muito geral. O facto de ser prata verdadeira e falsa, ouro verdadeiro e falso, tem a ver com essa coexistência do que é que é, realmente... puxando aqui um bocadinho para a história, o que que é verdadeiro e o que é que é falso. Quer dizer, neste momento, tudo é possível. Para mim, como artista, trA.B.alhar com tudo e interessa-me mesmo brincar com essas... jogar. Jogar com essas dúvidas e essas... convocar a luz e a sombra também. Porque ali era convocada também a sombra das coisas que eram projetadas arquitetonicamente ou do próprio corpo. Mas ainda há o aspecto de eu convocar o convidado para te descalçares, ficar, se quisesse, tirar o aspecto... o foco do aspecto visual e ser muito mais do sentir. Portanto, trazer a sensação do tato. Porque eu não queria que as pessoas tocassem... se calhar, tocaram, mas... e, do que que eu ainda não falei? Bom, o café já falei. Por exemplo, uma delas foi refeita. Chama-se "Lastro" por causa dessa... dessa relação náutica também. Mas também de uma relação de história pessoal e eu acho que também é uma boa peça na história pessoal e história coletiva. Há um peso, é uma peça pesada, mas, no entanto, pode se desfazer assim. Tu podes puxar por aquela pega - por acaso, por aquela não - mas há pessoas que puxaram um bocadinho, e eu sA.B.ia que iam puxar pela pega, e aquilo desfaz-se. Todo o processo temporal, natural de desagregação pode ser acelerado por uma ação humana. E aquela peça é mesmo muito forte em vários sentidos. Quer dizer, é muito complexa. A peça das plantas chama-se "Ornamentus". Também é um jogo com o latim que, depois, entre parêntesis, eu pus o nome a brincar também com os títulos, o metatexto, tudo isso, é assim mesmo... é bom. Chamei-lhe plantas de plantas naturalis e sacus de platicus. Também até estou a jogar como que é natural e o que é artificial. Claro que um saco de plástico é artificial, mas a verdade é que a matéria-prima para fazer um saco não é artificial, ou, pelo menos, será uma componente natural. Não é?

P.P.: Sim.

A.B.: Outra peça que era com um balão.

P.P.: Do balão. Sim.

A.B.: Ela, por acaso, não usei latex por questões de manutenção. Ela é de nylon, mas tem cobre, tem um peso de cobre. Portanto, tens o... tens o hélio. O hélio é um elemento natural. Como é que posso... também não é minas... bom, enfim. Eu acho que existem reservas de hélio. Quer dizer, se calhar já é feito artificialmente, mas, da minha investigação, não. Portanto, há, assim, uma série de pequenas coisinhas. Por isso que eu tava a dizer que as peças se vão muito ligando. E depois também tens... parece que estou a esquecer-me de alguma? Ah, é uma projeção.

P.P.: É o "Índiceo".

A.B.: Que eu chamei "Índiceo". E essa peça é mesmo um índice que, eu acho, de coisas que vem. E tu tens todos esses restinhos que tem muito a ver com o meu processo de trA.B.alho. De estares a caminhar e tiras uma fotografia, vais... te enamorando. Vais te enamorando de uma ideia, de uma intenção, uma proposta, depois vais testando. Dá-se um período de gestação qualquer em que eu vou recolhendo estes índices. E que aqui também quis inventar um nome. É um índice e é um índice. E é uma projeção de coisas físicas, o meu pensamento ainda é muito tridimensional. Mas é uma projeção. E é luz. Essa peça já é isso. Mas acho que é uma tomada de consciência muito grande... quer dizer, é impossível falar de tudo e, muito menos, de falar de tudo ao mesmo tempo.

P.P.: Sim, claro.

A.B.: Mas é uma coisa que me hA.B.ita muito, cada vez mais. Uma consciência muito grande de uma interligação e correlação muito grande entre as coisas. Claro que vejo uma certa correlação e interligação, mas, se calhar, uma boa maneira de te dizer... para mim, não é estranho agora pegar num vidro e pôr ao lado de uma... sei lá. Quando se faz comidas esquisitas, quando as crianças... sei lá.

P.P.: Sim, sim, sim.

A.B.: Quando as crianças... estudos.

P.P.: Misturar coisas que não...

A.B.: Pronto. É, mais ou menos, assim. Acho que, se calhar, é uma boa maneira de... e pronto, é claro, toda a consciência de que o mundo... como é que é feita a narrativa histórica ou historicista do mundo. Isso eu já tinha uma sensação. Foi a proposta com a qual eu entrei no doutoramento. Mas pronto, estava exposta a uma série de textos, percebi que... o mundo é uma... o mundo, a história humana, é muito forte, é muito perigosa.

P.P.: É. E é muito construída também.

A.B.: Sim, sim. Exatamente. Exatamente. Portanto, não sei. Se eu não estou a me esquecer de nada. Eu, às vezes, me esqueço... não, não estou a esquecer de nada.